Primeiro livro de Nietzsche, *O nascimento da tragédia* foi publicado em 1872. Obra de um jovem professor de letras clássicas, despertou polêmica pelo seu caráter pessoal e a ousadia de sua abordagem: desafiava a concepção tradicional dos gregos como povo sereno e simples e exaltava a ópera de Wagner como renovadora do espírito alemão, numa singular mistura de reconstrução histórica, intuição psicológica e militância estético-cultural. Mais de um século depois, suas teses continuam discutidas. Ele oferece não só uma interpretação da tragédia, mas da própria cultura grega, do nexo entre arte e conhecimento e da época moderna. Já neste primeiro rebento a filosofia nietzscheana se revela como apaixonada reflexão sobre o sentido da existência. Neste pensamento, a arte contribui para adensar uma "tênue membrana de alegria e vida / sobre o imenso escuro horror".

ISBN 85-7164-285-0



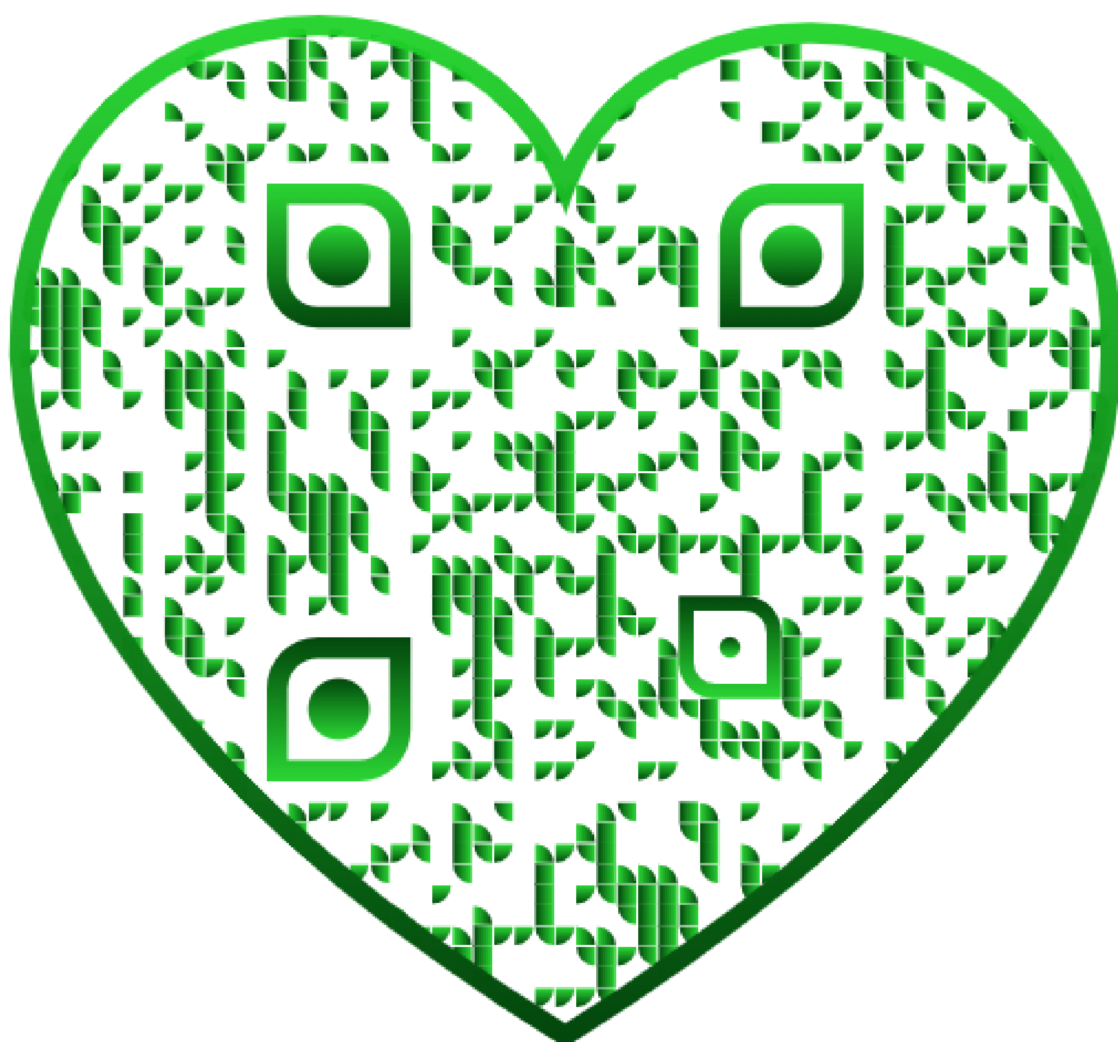
FRIEDRICH NIETZSCHE

O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA *ou* Helenismo e Pessimismo

TRADUÇÃO, NOTAS E POSFÁCIO DE J. GUINSBURG



COMPANHIA DAS LETRAS



"Várias vezes encontrei este livro citado como o *Renascimento da tragédia a partir do espírito da música*: os leitores só tiveram ouvidos para uma nova formulação da arte, da intenção, da tarefa de Wagner — por isso não atentaram para o que no fundo a obra encerrava de valioso. *Helenismo e pessimismo*: este teria sido um título menos ambíguo: como primeiro esclarecimento sobre como os gregos deram conta do pessimismo — de que modo o *superaram*... A tragédia, precisamente, é a prova de que os gregos *não* foram pessimistas.

Tomado com alguma isenção, *O nascimento da tragédia* parece bem extemporâneo: ninguém sonharia que foi começado em meio aos estrondos da batalha de Wörth. Eu meditei sobre esses problemas diante dos muros de Metz, em frias noites de setembro, quando trabalhava na assistência aos feridos; seria antes de acreditar que ele fosse cinqüenta anos mais velho. É politicamente indiferente — 'pouco alemão', diriam agora —, tem cheiro escandalosamente hegeliano, é impregnado somente em algumas fórmulas do aroma fúnebre de Schopenhauer. Uma 'idéia' — a oposição dionisíaco e apolíneo — transposta para o metafísico; a própria história como o desenvolvimento dessa 'idéia'; na tragédia, a oposição suprimida, elevada à unidade; dessa ótica, coisas que nunca se haviam vislumbrado, súbito colocadas frente a frente, iluminadas e *compreendidas* uma pela outra... Por exemplo, a ópera e a revolução... As duas decisivas novidades do livro são, primeiro, a compreensão do fenômeno dionisíaco nos gregos — oferece a primeira psicologia dele, enxerga nele a raiz de toda a arte grega. Segundo, a compreensão do socratismo: Sócrates pela primeira vez reconhecido como instrumento da dissolução grega, como típico decadente. 'Racionalidade' *contra* instinto. A 'racionalidade' a todo preço como força perigosa, solapadora da vida! — Profundo e hostil silêncio sobre o cristianismo em todo o livro. Ele não é apolíneo nem dionisíaco; nega todos os valores *estéticos* — os únicos valores que o *Nascimento da tragédia* reconhece."

Friedrich Nietzsche
(extraído de *Ecce homo*, 1888)

Nietzsche

COLEÇÃO DAS OBRAS DE NIETZSCHE
Coordenação de Paulo César de Souza

Além do bem e do mal.
Prelúdio a uma filosofia do futuro
O nascimento da tragédia
ou Helenismo e pessimismo

FRIEDRICH NIETZSCHE

O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

ou

Helenismo e pessimismo

Tradução, notas e posfácio:
J. GUINSBURG

2ª reimpressão

COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright da tradução, notas e posfácio
© 1992 by J. Guinsburg

Título original:
Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus

Capa:
João Baptista da Costa Aguiar

Preparação:
José Waldir dos Santos Moraes

Revisão:
Marise Leal
Marcos Luís Fernandes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900.
O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo / Friedrich Nietzsche ; tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. — São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

ISBN 85-7164-285-0

1. Estética 2. Música - Filosofia e estética 3. Tragédia grega - História e crítica - 4. O trágico I. Guinsburg, Jacó, 1921- II. Título. III. Helenismo e pessimismo.

92-2844 CDD-882.0109

Índices para catálogo sistemático:
1. Tragédia : História e crítica : Literatura grega antiga 882.0109

1996

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARCZ LTDA.
Rua Tupi, 522
01233-000 — São Paulo — SP
Telefone: (011) 826-1822
Fax: (011) 826-5523

ÍNDICE

Nota de tradução 11
Tentativa de autocrítica 13
Prefácio para Richard Wagner 25

1. [Apolo e Dionísio — Sonho e realidade: o artista e o filósofo — O *principium individuationis* — A embriaguez dionisíaca — Reconciliação entre homem e natureza] 27
2. [Os impulsos artísticos da natureza — Gregos e bárbaros — A música dionisíaca — O ditirambo] 32
3. [Os deuses olímpicos — A sabedoria de Sileno — A ingenuidade grega — Rousseau e Homero] 35
4. [O artista ingênuo: Rafael e a *Transfiguração* — Apolo, deus da individuação e da medida — O "titânico" e o "bárbaro"] 39
5. [Homero e Arquíloco — O épico e o lírico — Schopenhauer e a essência da canção — O mundo como fenômeno estético] 42
6. [A canção popular — Palavra e música — O poeta lírico — A música e a unidade primordial] ... 48
7. [A origem da tragédia — Significação do coro trágico — Schlegel e Schiller — O consolo metafísico — Hamlet — O sublime e o cômico] ... 51

8. [O sátiro e o pastor — Aparência e coisa em si — Os espectadores, o coro e os atores — O coro como única "realidade" — Dionísio, o verdadeiro protagonista] . . . 56
9. [A "serenojovialidade grega" — Sófocles e seu Édipo — O Prometeu de Ésquilo — O mito prometéico e os arianos] . . . 63
10. [O sofrimento de Dionísio — A doutrina de mistérios — Música e mito — Eurípides] . . . 69
11. [Trágico fim da tragédia — A Nova Comédia — A serenojovialidade — Eurípides e o seu espectador] 72
12. [O sofrimento de Dionísio — O *epos* dramatizado — O socratismo estético — O prólogo de Eurípides] 78
13. [Sócrates e a tragédia — O *daimon* de Sócrates]. 84
14. [Platão e a tragédia — O diálogo platônico — O otimismo da dialética — Papel secundário do coro e da música] . . . 87
15. [Os gregos e a posteridade — Sócrates, o homem teórico — A busca da verdade — O conhecimento trágico] . . . 91
16. [Música e arte plástica — Concepção de Schopenhauer — A música e o mito trágico — Imagem e conceito — A arte dionisíaca] . . . 96
17. [Conflito entre a visão trágica e a teórica — O novo ditirambo — Degenerescência da música em pintura musical — O *deus ex machina*] . . . 102
18. [Os três estágios da ilusão — Cultura alexandrina, helênica ou indiana — A cultura moderna — A vitória de Kant e Schopenhauer — A nova cultura trágica] . . . 108
19. [A ópera — O *stilo rappresentativo* — A tendência idílica — O redespertar do espírito dionisíaco — A música e a filosofia alemãs] . . . 112
20. [O espírito alemão e a cultura grega — O renascimento da tragédia] . . . 120
21. [Importância da tragédia na vida de um povo — O mito e o herói trágico — *Tristão e Isolda* — O drama perfeito e sua música] . . . 123
22. [Análise da emoção trágica — O espectador estético — O público contemporâneo] . . . 130
23. [Necessidade do mito — O homem abstrato — O renascer do mito alemão] . . . 134
24. [Transfiguração da vida pelo mito — Prazer trágico e dissonância musical — Esperança no despertar do gênio alemão] . . . 139
25. [A dissonância encarnada — Sofrimento e beleza dos gregos] . . . 143

Notas do tradutor . . . 145
Nietzsche no teatro — *J. Guinsburg* . . . 155
Índice remissivo . . . 173

NOTA DE TRADUÇÃO

Esta tradução começou a ser feita no início dos anos 70, quando, como professor de Estética Teatral, desejei estudar com os meus alunos o texto de Nietzsche e constatei, com espanto, que as versões existentes em português obedeciam a modos de transposição demasiado presos aos códigos do "bom" vernáculo literário e a adaptações interpretativas às vezes bastante fantasiosas. Tudo o que pude compulsar, na época, apresentava deficiências no tocante à reposição conceitual e estilística do original, e os excertos, tão bem traduzidos por Rubens Rodrigues Torres Filho para o volume *Nietzsche* da coleção da Abril, só apareceram mais tarde, em 1974. Assim, no calor da hora, sem medir bem as dificuldades do empreendimento, lancei-me à tentativa. Não é preciso dizer que logo o meu ardor começou a arrefecer. Ao cabo de vinte e poucas páginas já era quase um fogo morto, sobre o qual vieram desabar outras obrigações e encantamentos, levando-me a adiar o penoso trabalho. O volume *Die Geburt der Tragödie** foi, portanto, relegado àquele melancólico canto em que emurchecem, com uma presença que não raro incomoda, os projetos mal resolvidos, senão gorados. Razão pela qual, em conversas descompromissadas sobre "o que você está produzindo?", vez por outra eu me sentia impelido a incluir como efetiva atualidade a malparada tradução do escrito nietzschiano. E foi numa dessas conversas que mencionei o fato a Paulo César de Souza, estudioso das falas de Zaratustra e tradutor que vem prestando o seu zelo e competência para uma leitura adequada de Nietzsche no Brasil. À menção (Ó língua, quem mandou você falar?) o meu interlocutor não

(*) Friedrich Nietzsche, *Werke I, Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, pp. 9-134, editado por Karl Schechta, Verlag Ullstein.

me disse nada, como estímulo. Limitou-se a perguntar se eu tinha isto, mais aquilo outro. E verificando a minha indigência, alguns dias depois mos trouxe. Eu estava no laço! E o Paulo César foi quem apertou o meu próprio nó. Não pude mais fugir dele e de mim mesmo... Foi assim que no segundo semestre do ano passado me pus, com suor e maldições, a desfazer a armadilha em que eu me metera. Se, com isso, consegui algo mais do que me livrar de minhas voltas comigo próprio, só ele, Paulo César, o *daimon* desta tradução, e o meu leitor poderão dizer. De minha parte, espero que as soluções por mim adotadas, com a ajuda computadorizada de minha mulher Gita e minha filha Ruth, possam dar, em português, alguma carnação textual a este poderoso lance de poeticidade e pensamento que é *O nascimento da tragédia*.

J. Guinsburg
abril de 1992

O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA
ou
HELENISMO[1] E PESSIMISMO
TENTATIVA DE AUTOCRÍTICA

1.

Seja o que for aquilo que possa estar na base deste livro problemático, deve ter sido uma questão de primeira ordem e máxima atração, ademais uma questão profundamente pessoal — testemunho disso é a época em que surgiu e a *despeito* da qual surgiu, ou seja, a excitante época da Guerra Franco-Prussiana, de 1870-1. Enquanto o troar da batalha de Wörth se espalhava por sobre a Europa, o cismador de idéias e amigo de enigmas, a quem coube a paternidade deste livro, achava-se, algures em um recanto dos Alpes, muito entretido em cismas e enigmas e, por conseqüência, muito preocupado e despreocupado ao mesmo tempo, anotando os seus pensamentos sobre os *gregos* — núcleo deste livro bizarro e mal acessível a que será dedicado este tardio prefácio (ou posfácio). Algumas semanas depois, e ele próprio encontrava-se sob os muros de Metz, ainda não liberto dos pontos de interrogação que havia aposto à pretensa "serenojovialidade"[2] dos gregos e da arte grega, até que, por fim, naquele mês de profunda tensão em que se deliberava sobre a paz de Versalhes, também ele chegou à paz consigo próprio e, lentamente, enquanto convalescia em casa, de uma enfermidade contraída em campanha, constatou consigo mesmo, de maneira definitiva, "o nascimento da tragédia a partir do espírito da *música*". — Da música? Música e tragédia? Gregos e música de tragédia? Gregos e obras de arte do pessimismo? A mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie

de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos — como? Precisamente eles tiveram *necessidade* da tragédia? Mais ainda — da arte? Para que — arte grega?...

Adivinha-se em que lugar era colocado, com isso, o grande ponto de interrogação sobre o valor da existência. Será o pessimismo *necessariamente* o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados — como ele o foi entre os indianos, como ele o é, segundo todas as aparências, entre nós, homens e europeus "modernos"? Há um pessimismo da *fortitude*? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma *plenitude* da existência? Há talvez um sofrimento devido à própria superabundância? Uma tentadora intrepidez do olhar mais agudo, que *exige* o terrível como inimigo, o digno inimigo em que pode pôr à prova a sua força? Em que deseja aprender o que é "temer"? O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valorosa, o mito *trágico*? E o descomunal fenômeno do dionisíaco? O que significa, dele nascida, a tragédia? — E, de outra parte: aquilo de que a tragédia morreu, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a serenojovialidade do homem teórico — como? Não poderia ser precisamente esse socratismo um signo de declínio, do cansaço, da doença, de instintos que se dissolvem anárquicos? É a "serenojovialidade grega" do helenismo posterior, tão-somente, um arrebol do crepúsculo? A vontade epicúria *contra* o pessimismo, apenas uma precaução do sofredor? E a ciência mesma, a nossa ciência — sim, o que significa em geral, encarada como sintoma da vida, toda a ciência? Para que, pior ainda, *de onde* — toda a ciência? Como? É a cientificidade talvez apenas um temor e uma escapatória ante o pessimismo? Uma sutil legítima defesa contra — a *verdade*? E, moralmente falando, algo como covardia e falsidade? E, amoralmente, uma astúcia? Ó Sócrates, Sócrates, foi este porventura o *teu* segredo?, ironista misterioso, foi esta, porventura, a tua — ironia?

2.

O que consegui então apreender, algo terrível e perigoso, um problema com chifres, não necessariamente um touro, por certo, em todo caso um *novo* problema: hoje eu diria que foi o *problema da ciência* mesma — a ciência entendida pela primeira vez como problemática, como questionável. Mas o livro em que se extravasava a minha coragem e a minha suspicácia juvenis — que livro *impossível* teria de brotar de uma tarefa tão contrária à juventude! Edificado a partir de puras vivências próprias prematuras e demasiado verdes, que afloravam todas à soleira do comunicável, colocado sobre o terreno da *arte* — pois o problema da ciência não pode ser reconhecido no terreno da ciência — um livro talvez para artistas dotados também de capacidades analíticas e retrospectivas (quer dizer, um tipo excepcional de artistas, que é preciso buscar e que às vezes nem sequer se gostaria de procurar...), cheio de inovações psicológicas e de segredos de artistas, com uma metafísica de artista no plano de fundo, uma obra de juventude cheia de coragem juvenil e de melancolia juvenil, independente, obstinadamente autônoma, mesmo lá onde parece dobrar-se a uma autoridade e a uma devoção própria, em suma, uma obra das primícias, inclusive no mau sentido da palavra, não obstante o seu problema senil, acometida de todos os defeitos da mocidade, sobretudo de sua "demasiada extensão", de sua "tempestade e ímpeto" [*Sturm und Drang*]:[3] de outra parte, dado o seu êxito (em especial junto ao grande artista Richard Wagner, a quem se dirigia como para um diálogo), um livro *comprovado*, quer dizer, um livro tal que, em todo caso, satisfez "os melhores de seu tempo".[4] Já por isso somente deveria ser tratado com certa consideração e discrição; ainda assim, não quero encobrir de todo o quanto ele me parece agora desagradável, quão estranho se me apresenta agora, dezesseis anos depois — ante um olhar mais velho, cem vezes mais exigente, porém de maneira alguma mais frio, nem mais estranho àquela tarefa de que este livro temerário ousou pela primeira vez aproximar-se — *ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida*...

3.

Dito mais uma vez, hoje ele é para mim um livro impossível — acho-o mal escrito, pesado, penoso, frenético e confu-

so nas imagens, sentimental, aqui e ali açucarado até o feminino, desigual no *tempo* [ritmo], sem vontade de limpeza lógica, muito convencido e, por isso, eximindo-se de dar demonstrações, desconfiando inclusive da *conveniência* do demonstrar, como livro para iniciados, como "música" para aqueles que foram batizados na música, que desde o começo das coisas estão ligados por experiências artísticas comuns e raras, como signo de reconhecimento para parentes de sangue *in artibus* [nas artes] — um livro altaneiro e entusiasta, que de antemão se fecha ao *profanum vulgus* [vulgo profano] dos "homens cultos" mais ainda do que ao "povo", mas que, como seu efeito demonstrou e demonstra, deve outrossim saber muito bem como procurar seus co-entusiastas e atraí-los a novas trilhas ocultas e locais de dança. Aqui falava em todo caso — isto se confessava com curiosidade e, não menos, com aversão — uma voz *estranha*, o discípulo de um "deus desconhecido" ainda, que por enquanto se escondia sob o capucho do douto, sob a pesadez e a rabugice dialética do alemão, inclusive sob os maus modos do wagneriano; havia aqui um espírito com estranhas, ainda inominadas, necessidades, uma memória regurgitante de perguntas, experiências e coisas ocultas, à cuja margem estava escrito o nome de Dionísio mais como um ponto de interrogação; aqui falava — assim se dizia com desconfiança — uma espécie de alma mística e quase menádica, que, de maneira arbitrária e com esforço, quase indecisa sobre se queria comunicar-se ou esconder-se, como que balbuciava em uma língua estranha. Ela devia cantar, essa "nova alma" — e não falar! É pena que eu não me atrevesse a dizer como poeta aquilo que tinha então a dizer: talvez eu pudesse fazê-lo! Ou, pelo menos, como filólogo — pois ainda hoje, para o filólogo, neste domínio, resta tudo a descobrir e a desenterrar! Acima de tudo o problema *de que* aqui há um problema — e de que os gregos, enquanto não tivermos uma resposta para a pergunta: "O que é dionisíaco?", continuam como antes inteiramente desconhecidos e inimagináveis...

4.

Sim, o que é dionisíaco? — Neste livro há uma resposta a essa pergunta — um "sabedor" fala aqui, o iniciado e discípulo de seu deus. Talvez eu falasse agora com mais precaução e com menos eloqüência acerca de uma questão psicológica tão difícil como é a origem da tragédia entre os gregos. Uma questão fundamental é a relação dos gregos com a dor, seu grau de sensibilidade — esta relação permaneceu igual ou se inverteu? —, aquela questão de se realmente o seu cada vez mais forte *anseio de beleza*, de festas, de divertimentos, de novos cultos brotou da carência, da privação, da melancolia, da dor. Estabelecido que precisamente isso tenha sido verdade — e Péricles (ou Tucídides)[5] no-lo dá a entender na grande oração fúnebre — de onde haveria de provir o anseio contraposto a este, que se apresentou ainda antes no tempo, o *anseio do feio*, a boa e severa vontade dos antigos helenos para o pessimismo, para o mito trágico, para a imagem de tudo quanto há de terrível, maligno, enigmático, aniquilador e fatídico no fundo da existência — de onde deveria então originar-se a tragédia? Porventura do *prazer*, da força, da saúde transbordante, de uma plenitude demasiado grande? E que significado tem então, fisiologicamente falando, aquela loucura de onde brotou a arte trágica assim como a cômica, a loucura dionisíaca? Como? A loucura não será por acaso o sintoma da degeneração, do declínio, de uma cultura bastante tardia? Há porventura — uma pergunta para alienistas — neuroses da *sanidade*? Da juventude e da juvenilidade de um povo? Para onde aponta aquela síntese de deus e bode no sátiro? Em virtude de que vivência de si mesmo, de que ímpeto, teve o grego de imaginar como um sátiro o entusiasta e homem primitivo dionisíaco? E no que se refere à origem do coro trágico: houve porventura, naqueles séculos em que o corpo grego florescia e a alma grega estuava de vida, arrebatamentos endêmicos? Visões e alucinações que se comunicavam a comunidades inteiras, a assembléias cultuais inteiras? Como? E se os gregos tivessem, precisamente em meio à riqueza de sua juventude, a vontade *para* o trágico e fossem pessimistas? Se fosse justamente a loucura, para

empregar uma palavra de Platão,[6] que tivesse trazido as *maiores* bênçãos sobre a Hélade? E se, por outro lado e ao contrário, os gregos, precisamente nos tempos de sua dissolução e fraqueza, tivessem se tornado cada vez mais otimistas, mais superficiais, mais teatrais, bem como mais ansiosos por lógica e logicização, isto é, ao mesmo tempo "mais serenojoviais" e "mais científicos"? Como? Poderia porventura, a despeito de todas as "idéias modernas" e preconceitos do gosto democrático, a vitória do *otimismo*, a *racionalidade* predominante desde então, o *utilitarismo* prático e teórico, tal como a própria democracia, de que são contemporâneos — ser um sintoma da força declinante, da velhice abeirante, da fadiga fisiológica? E precisamente *não* — o pessimismo? Foi Epicuro um otimista — precisamente enquanto *sofredor*? — Vê-se que é todo um feixe de difíceis questões que este livro carregou — acrescentemos ainda a sua questão mais difícil! O que significa, vista sob a óptica da *vida* — a moral?...

5.

Já no prefácio a Richard Wagner é a arte — e *não* a moral — apresentada como a atividade propriamente *metafísica* do homem; no próprio livro retorna múltiplas vezes a sugestiva proposição de que a existência do mundo só se *justifica* como fenômeno estético. De fato, o livro todo conhece apenas um sentido de artista e um retro-sentido [*Hintersinn*][7] de artista por trás de todo acontecer — um "deus", se assim se deseja, mas decerto só um deus-artista completamente inconsiderado e amoral, que no construir como no destruir, no bom como no ruim, quer aperceber-se de seu idêntico prazer e autocracia, que, criando mundos, se desembaraça da *necessidade* [*Not*] da abundância e *superabundância*, do *sofrimento* das contraposições nele apinhadas. O mundo, em cada instante a *alcançada* redenção de deus, o mundo como a eternamente cambiante, eternamente nova visão do ser mais sofredor, mais antitético, mais contraditório, que só na *aparência* [*Schein*][8] sabe redimir-se: toda essa metafísica do

artista pode-se denominar arbitrária, ociosa, fantástica — o essencial nisso é que ela já denuncia um espírito que um dia, qualquer que seja o perigo, se porá contra a interpretação e a significação *morais* da existência. Aqui se anuncia, quiçá pela primeira vez, um pessimismo "além do bem e do mal",[9] aqui recebe palavra e fórmula aquela "perversidade do modo de pensar" contra a qual Schopenhauer não se cansa de arremessar de antemão as suas mais furiosas maldições e relâmpagos — uma filosofia que ousa colocar, rebaixar a própria moral ao mundo da aparência e não apenas entre as "aparências" ou fenômenos [*Erscheinungen*][10] (na acepção do *terminus technicus* idealista), mas entre os "enganos", como aparência, ilusão, erro, interpretação, acomodamento, arte. Talvez onde se possa medir melhor a profundidade desse pendor *antimoral* seja no precavido e hostil silêncio com que no livro inteiro se trata o cristianismo — o cristianismo como a mais extravagante figuração do tema moral que a humanidade chegou até agora a escutar. Na verdade, não existe contraposição maior à exegese e justificação puramente estética do mundo, tal como é ensinada neste livro, do que a doutrina cristã, a qual é e quer ser *somente* moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, *toda* arte, ao reino da mentira — isto é, nega-a, reprova-a, condena-a. Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre a *hostilidade à vida*, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro. O cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em "outra" ou "melhor" vida. O ódio ao "mundo", a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso, para chegar ao "sabá dos sabás" — tudo isso, não menos do que a vontade incondicional do cristianismo de deixar valer *somente* valores morais, se me afigurou sempre como a mais

perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma "vontade de declínio", pelo menos um sinal da mais profunda doença, cansaço, desânimo, exaustão, empobrecimento da vida — pois perante a moral (especialmente a cristã, quer dizer, incondicional), a vida *tem* que carecer de razão de maneira constante e inevitável, porque *é* algo essencialmente amoral — a vida, opressa sob o peso do desdém e do eterno não, tem que ser sentida afinal como indigna de ser desejada, como não-válida em si. A moral mesma — como? A moral não seria uma "vontade de negação da vida", um instinto secreto de aniquilamento, um princípio de decadência, apequenamento, difamação, um começo do fim? E, em conseqüência, o perigo dos perigos?... *Contra* a moral, portanto, voltou-se então, com este livro problemático, o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si, fundamentalmente, uma contradoutrina e uma contra-valoração da vida, puramente artística, *anticristã*. Como denominá-la? Na qualidade de filólogo e homem das palavras eu a batizei, não sem alguma liberdade — pois quem conhe-ceria o verdadeiro nome do Anticristo? — com o nome de um deus grego: eu a chamei *dionisíaca*.

6.

Entende-se em que tarefa ousei tocar já com este livro?... Quanto lamento agora que não tivesse então a coragem (ou a imodéstia?) de permitir-me, em todos os sentidos, também uma *linguagem* própria para intuições e atrevimentos tão próprios — que eu tentasse exprimir penosamente, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas, estranhas e novas valorações, que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer, assim como contra o seu gosto! O que pensava, afinal, Schopenhauer sobre a tragédia? "O que dá a todo o trágico o empuxo peculiar para a elevação" — diz ele em *O mundo como vontade e representação*, II, p. 495[11] — "é o surgir do conhecimento de que o mundo, a vida não podem proporcionar verdadeira satisfação e portanto *não são dignos* de nosso apego: nisto consiste o espírito trágico — ele

conduz à *resignação*", quão diversamente falava Dionísio comigo!, quão longe de mim se achava justamente então todo esse resignacionismo! — Mas há algo muito pior no livro, que agora lamento ainda mais do que ter obscurecido e estragado com fórmulas schopenhauerianas alguns pressentimentos dionisíacos: a saber, que *estraguei* de modo absoluto o grandioso *problema grego*, tal como ele me havia aparecido, pela ingerência das coisas mais modernas! Que apensei esperanças lá onde nada havia a esperar, onde tudo apontava, com demasiada clareza, para um fim próximo! Que comecei a fabular, com base nas últimas manifestações da música alemã, a respeito do "ser alemão", como se ele estivera precisamente a ponto de descobrir-se e reencontrar-se a si mesmo — e isto em uma época em que o espírito alemão, que não muito tempo antes havia tido ainda a vontade de domínio sobre a Europa, a força de guiar a Europa, justamente *abdicava* disso por disposição testamentária e de maneira definitiva e, sob o pomposo pretexto da fundação de um *Reich* [império], realizava a sua passagem para a mediocrização acomodante, para a democracia e para as idéias "modernas"! De fato, entrementes aprendi a pensar de uma forma bastante desesperançada e dasapiedada acerca desse "ser alemão", assim como da atual *música alemã*, a qual é romantismo de ponta a ponta e a menos grega de todas as formas possíveis de arte: além do mais, uma destroçadora de nervos de primeira classe, duplamente perigosa em um povo que gosta de bebida e honra a obscuridade como uma virtude, isto é, em sua dupla propriedade de narcótico inebriante e ao mesmo tempo *obnubilante*. — À parte, está claro, de todas as esperanças apressadas e de todas as aplicações errôneas às coisas do presente, com as quais estraguei o meu primeiro livro, permanece o grande ponto de interrogação dionisíaco, tal como nele foi colocado, também no tocante à música: como deveria ser composta uma música que não mais tivesse uma origem romântica, como a música alemã — porém dionisíaca?...

7.

Mas, meu caro senhor, o que é romântico no mundo, se o *vosso* livro não é romântico? Será que o ódio profundo

contra o "tempo de agora", a "realidade" e as "idéias modernas" pode ser levado mais à frente do que ocorreu em vossa metafísica do artista, a qual prefere acreditar até no Nada, até no demônio, a acreditar no "Agora"? Não estará zumbindo, por baixo de toda a vossa contrapontística arte vocal e sedução dos ouvidos, um baixo profundo de cólera e de prazer destruidor, uma furiosa determinação contra tudo o que é "agora", uma vontade que não está muito longe do niilismo prático e que parece dizer "é preferível que nada seja verdadeiro do que *vós* terdes razão, do que *vossa* verdade ficar com a razão!"? Escutai vós mesmos, senhor pessimista e deificador da arte, mas com ouvidos descerrados, uma única passagem escolhida de vosso livro, aquela que fala, não sem eloqüência, dos matadores de dragões, a qual pode ter o som capcioso do capturador de ratos[12] para ouvidos e corações jovens. Como? Não é esta porventura a autêntica e verdadeira profissão de fé dos românticos de 1830, sob a máscara do pessimismo de 1850? Atrás da qual também já se preludia o usual *finale* dos românticos — quebra, desmoronamento, retorno e prosternação ante uma velha fé, ante *o* velho Deus... Como? O vosso livro pessimista não é ele mesmo uma peça de anti-helenismo e de romantismo, ele próprio algo "tão inebriante quanto obnubilante", em todo caso um narcótico, até mesmo uma peça de música, de música *alemã*? Mas, ouça-se:

"Imaginemos uma geração vindoura com esse destemor de olhar, com esse heróico pendor para o descomunal, imaginemos o passo arrojado desses matadores de dragões, a orgulhosa temeridade com que dão as costas a todas as doutrinas da fraqueza pregadas pelo otimismo, a fim de 'viver resolutamente' na completude e na plenitude: *não seria necessário* que o homem trágico dessa cultura, em sua autoeducação para o sério e para o horror, devesse desejar uma nova arte, *a arte do consolo metafísico*, a tragédia como a Helena a ele devida, e tivesse de exclamar com Fausto:

E não devo eu, violência de ansiedade incontida,
De todas, trazer esta única figura, para a vida?[13]

"Não seria *necessário?*"... Não, três vezes não, ó jovens românticos! *Não* seria necessário! Mas é muito provável que isso *finde* assim, que *vós* assim findeis, quer dizer, "consolados", como está escrito, apesar de toda a auto-educação para o sério e o horror, "metafisicamente consolados", em suma, como findam os românticos cristãmente... Não! Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá* — vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se todavia quereis continuar sendo completamente pessimistas; talvez, em conseqüência disso, como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a "consoladoria" metafísica — e a metafísica, em primeiro lugar! Ou, para dizê-lo com a linguagem daquele trasgo dionisíaco, que se chama *Zaratustra*:

"Levantai vossos corações, ó meus irmãos, alto, mais alto! E não esquecei tampouco as pernas! Levantai também as vossas pernas, vós, bons dançarinos, e melhor ainda: erguei-vos também sobre a cabeça!

"Esta coroa do ridente, esta coroa grinalda-de-rosas: eu mesmo coloquei esta coroa sobre a minha cabeça, eu mesmo declarei santo o meu riso. Não encontrei nenhum outro, bastante forte para isto, hoje.

"Zaratustra, o dançarino; Zaratustra, o leve, que acena com as asas, pronto a voar, acenando a todos os pássaros, preparado e pronto, um bem-aventurado leviano:

"Zaratustra, o verodizente; Zaratustra, o verorridente; não um impaciente, não um incondicional, mas um que ama os saltos e os saltos laterais: eu mesmo coloquei esta coroa sobre a minha cabeça!

"Esta coroa do ridente, esta coroa grinalda-de-rosas: a vós, meus irmãos, eu vos atiro esta coroa! O riso eu declarei santo: vós, homens superiores, *ensinai-me* — a rir!" (*Assim falou Zaratustra*, quarta parte).

O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA A PARTIR DO ESPÍRITO DA MÚSICA

PREFÁCIO PARA RICHARD WAGNER

A fim de manter longe de mim todos os possíveis escrúpulos, irritações e mal-entendidos a que os pensamentos reunidos neste escrito proporcionarão ensejo, dado o caráter peculiar de nosso público, e a fim também de poder escrever as palavras introdutórias com igual encanto contemplativo, cujos signos, como petrificações de boas horas enaltecedoras, ele traz em cada folha, represento-me o instante em que vós, meu mui venerado amigo, recebereis este ensaio: como, talvez após um passeio vespertino pela neve hibernal, vós haveis de fitar o Prometeu desagrilhoado no frontispício,[14] ler o meu nome e imediatamente ficar convencido de que, seja o que for aquilo que se encontrar neste escrito, o autor tem certamente algo de sério e urgente a dizer, outrossim que, em tudo quanto ideou, conversava convosco como se estivésseis presente e só devesse escrever coisas que correspondessem a essa presença. Haveis de lembrar-vos com isto que eu me concentrei nesses pensamentos ao mesmo tempo que surgia o vosso esplêndido *Festschrift* [Escrito comemorativo] sobre Beethoven, isto é, em meio aos terrores e sublimidades da guerra que acabava de irromper. No entanto, errariam os que pensassem, a propósito desta coletânea de reflexões, no contraste entre excitação patriótica e dissipação estética, entre seriedade corajosa e jogo jovial: a estes, se realmente lêem este ensaio, talvez fique claro, para o seu espanto, com que problema seriamente alemão temos a nos haver, o qual é por nós situado com toda a propriedade no centro das esperanças alemãs como vórtice e ponto de

viragem. É possível, porém, que justamente para eles resulte de algum modo escandaloso ver um problema estético ser tomado tão a sério, caso não estejam em condições de reconhecer na arte mais do que um divertido acessório, do que um tintinar de guizos que se pode muito bem dispensar ante a "seriedade da existência": como se ninguém soubesse o que implicava, em face dessa contraposição, tal "seriedade da existência". A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida, no sentido do homem a quem, como o meu sublime precursor de luta nesta via, quero que fique dedicado este escrito.

Basiléia, fim do ano de 1871

1.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introvisão[15] [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos,[16] tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade"[17] helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática.

Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados

entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco. Em sonho apareceram primeiro, conforme a representação de Lucrécio,[18] diante das almas humanas, as esplendorosas figuras divinas; em sonho foi que o grande plasmador [*Bildner*] viu a fascinante estrutura corporal de seres super-humanos; e os poetas gregos, indagados sobre os mistérios da criação poética, também recordariam o sonho e seriam de parecer semelhante ao de Hans Sachs em *Die Meistersinger* (Os mestres cantores):

Meu amigo, é isto precisamente a obra do poeta,
Que seus sonhos ele interpreta e marca,
Creia-me, a mais verdadeira ilusão do homem
Se lhe abre no sonho:
Toda a arte da poesia e todo o poetar
Nada mais é que interpretação de sonhos verazes.[19]

A bela aparência[20] do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia. Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil. Na mais elevada existência dessa realidade onírica temos ainda, todavia, a transluzente sensação de sua *aparência*: pelo menos tal é a minha experiência, em cujo favor poderia aduzir alguns testemunhos e passagens de poetas. O homem de propensão filosófica tem mesmo a premonição de que também sob essa realidade, na qual vivemos e somos, se encontra oculta uma outra, inteiramente diversa, que portanto também é uma aparência: e Schopenhauer assinalou sem rodeios, como característica da aptidão filosófica, o dom de em certas ocasiões considerar os homens e todas as coisas como puros fantasmas ou imagens oníricas. Assim como o filósofo procede para com a realidade da existência [*Dasein*], do mesmo modo se comporta a pessoa suscetível ao artístico, em face da realidade do sonho; observa-o precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida. As imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão, mas outrossim as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a "divina comédia" da vida, com o seu *Inferno*, desfila à sua frente, não só como um jogo de sombras — pois a pessoa vive e sofre com tais cenas — mas tampouco sem aquela fugaz sensação da aparência; e talvez alguns, como eu, se lembrem de que, em meio aos perigos e sobressaltos dos sonhos, por vezes tomaram-se de coragem e conseguiram exclamar: "É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!". Assim como também me contaram a respeito de pessoas que foram capazes de levar adiante a trama causal de um e mesmo sonho durante três ou mais noites consecutivas: são fatos que prestam testemunho preciso de que o nosso ser mais íntimo, o fundo comum a todos nós, colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade.

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o "resplendente",[21] a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida. Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sapiente tranqüilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser "solar", em conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a

consagração da bela aparência. E assim poderia valer em relação a Apolo, em um sentido excêntrico, aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de Maia,[22] na primeira parte de *O mundo como vontade e representação*: "Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação]".[23] Sim, poder-se-ia dizer de Apolo que nele obtiveram a mais sublime expressão a inabalável confiança nesse *principium* e o tranqüilo ficar aí sentado de quem nele está preso, e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da "aparência", juntamente com a sua beleza.

Na mesma passagem Schopenhauer nos descreveu o imenso *terror* que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento. Também no Medievo alemão contorciam-se sob o poder da mesma violência dionisíaca multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar: nesses dançarinos de São João e São Guido reconhecemos de novo os coros báquicos dos gregos, com sua pré-história na Ásia Menor, até a Babilônia e as sáceas[24] orgiásticas. Há pes-

soas que, por falta de experiência ou por embotamento de espírito, se desviam de semelhantes fenômenos como de "moléstias populares" e, apoiados no sentimento de sua própria saúde, fazem-se sarcásticas ou compassivas diante de tais fenômenos: essas pobres criaturas não têm, na verdade, idéia de quão cadavérica e espectral fica essa sua "sanidade", quando diante delas passa bramando a vida candente do entusiasta dionisíaco.

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido,[25] o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera. Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à "Alegria" e se não se refreia a força de imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se do dionisíaco. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a "moda impudente" estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial,[26] revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. A argila mais nobre, a mais preciosa pedra de mármore é aqui amassada e moldada e, aos golpes de cinzel do artista dionisíaco dos mun-

dos, ressoa o chamado dos mistérios eleusinos: "Vós vos prosternais, milhões de seres? Pressentes tu o Criador, ó mundo?".[27]

2.

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade. Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um "imitador", e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim — como por exemplo na tragédia grega — enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisíaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo *em uma imagem similiforme de sonho*.[28]

Depois dessas pressuposições e contraposições gerais, aproximemo-nos agora dos *gregos*, a fim de reconhecer em que grau e até que ponto estavam neles desenvolvidos esses *impulsos artísticos da natureza*: o que nos colocará em condições de compreender e apreciar mais profundamente a relação do artista helênico com os seus arquétipos ou, segundo a expressão aristotélica, "a imitação da natureza". Acerca dos *sonhos* dos gregos só se pode falar em termos de suposição, e ainda assim com escassa certeza, a despeito de toda a literatura onírica e das incontáveis anedotas a respeito dos sonhos: dada a incrivelmente precisa e segura capacidade plástica de que eram dotados os seus olhos, unida a sua

luminosa e sincera paixão pela cor, não é possível abster-se, para a vergonha de todos os pósteros, de supor que também os seus sonhos possuíam uma causalidade lógica de linhas e de contornos, de cores e de grupos, uma seqüência de cenas semelhantes a seus melhores baixos-relevos, cuja perfeição nos autorizaria certamente, se tal comparação fosse permitida, a caracterizar os gregos sonhadores como Homeros e Homero como um grego sonhador: isso em um sentido mais profundo do que ocorre com o homem moderno, quando ele ousa, com respeito a seus sonhos, comparar-se a Shakespeare.

De outra parte, não precisamos falar apenas em termos conjeturais para desvelar o enorme abismo que separa os *gregos dionisíacos* dos bárbaros dionisíacos. De todos os confins do mundo antigo — para deixar aqui de lado o moderno —, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas, cujo tipo, na melhor das hipóteses, se apresenta em relação ao tipo da festa grega como o barbudo sátiro, cujo nome e atributos derivam do bode, em relação ao próprio Dionísio. Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível mistura de volúpia e crueldade que a verdadeira "beberagem das bruxas" sempre se me afigurou ser. Contra as excitações febris dessas orgias, cujo conhecimento penetrou até os gregos por todos os caminhos da terra e do mar, eles permaneceram, ao que parece, inteiramente assegurados e protegidos durante algum tempo pela figura, a erguer-se aqui em toda a sua altivez, de Apolo, o qual não podia opor a cabeça da Medusa a nenhum poder mais ameaçador do que esse elemento dionisíaco brutalmente grotesco. É na arte dórica que se imortalizou essa majestosa e rejeitadora atitude de Apolo. Mais perigosa e até impossível tornou-se a resistência, quando, por fim, das raízes mais profundas do helenismo começaram a irromper impulsos parecidos: agora a ação do deus délfico restringiu-se a tirar das mãos de seu poderoso oponente as armas destruidoras, mediante uma reconci-

liação concluída no devido tempo. Essa reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento. Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico envio mútuo de presentes honoríficos: no fundo, o abismo não fora transposto por ponte nenhuma. Quando vemos porém como, sob a pressão deste pacto de paz, a potência dionisíaca se manifestou, reconhecemos agora nas orgias dionisíacas dos gregos, em comparação às Sáceas babilônicas e sua retrogradação do homem ao tigre e ao macaco, o significado das festas de redenção universal e dos dias de transfiguração. Só com elas alcança a natureza o júbilo artístico, só com elas torna-se o rompimento do *principium individuationis* um fenômeno artístico. Aquela repugnante beberagem mágica de volúpia e crueldade viu-se aqui impotente: somente a maravilhosa mistura e duplicidade dos afetos do entusiasta dionisíaco lembra — como um remédio lembra remédios letais — aquele fenômeno, segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sonidos dolorosos. Da mais elevada alegria soa o grito de horror ou o lamento anelante por uma perda irreparável. Naqueles festivais gregos prorrompia como que um traço sentimental[29] da natureza, como se ela soluçasse por seu despedaçamento em indivíduos. O cântico e a mímica desses entusiastas de tão dúplice disposição eram, para o mundo greco-homérico, algo de novo e inaudito: a *música* dionisíaca, em particular, excitava nele espantos e pavores. Se a música aparentemente já era conhecida como uma arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente a distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. No di-

tirambo dionisíaco[30] o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza. Agora a essência da natureza deve expressar-se por via simbólica; um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmbico de Dionísio só é portanto entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco.

3.

Para conceber tudo isso, precisamos demolir pedra após pedra, por assim dizer, o artístico edifício da *cultura apolínea*, até vislumbrarmos os fundamentos nos quais se assenta. Advertimos aqui, em primeiro lugar, as magníficas figuras dos deuses *olímpicos*, que se erguem sob o frontão desse edifício e cujos feitos, representados em relevos a resplender na distância, ornam seus frisos. Se entre eles também se acha Apolo, como uma divindade individual entre outras, o fato não nos deve desconcertar. O mesmo impulso, que se materializou em Apolo, engendrou todo o mundo olímpico e, neste sentido, Apolo deve ser reputado por nós como um pai desse mundo. Qual foi a prodigiosa necessidade de onde brotou tão luminosa sociedade de seres olímpicos?

Quem, abrigando outra religião no peito, se acercar desses olímpicos e procurar neles elevação moral, sim, santida-

de, incorpórea espiritualização, misericordiosos olhares de amor, quem assim o fizer, terá logo de lhes dar as costas, desalentado e decepcionado. Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau. E assim é possível que o observador fique realmente surpreendido ante essa fantástica exaltação da vida e se pergunte com qual filtro mágico no corpo puderam tais homens exuberantes desfrutar da vida a ponto de se depararem, para onde quer que olhassem, com o riso de Helena — a imagem ideal, "pairando em doce sensualidade", da própria existência deles. Devemos porém bradar a esse observador voltado para trás: "Não te afastes daqui sem primeiro ouvir o que a sabedoria popular dos gregos tem a contar sobre essa mesma vida que se estende diante de ti com tão inexplicável serenojovialidade. Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio SILENO,[31] o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio[32] calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: — Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser*, *nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer".

Como se comporta para com esta sabedoria popular o mundo dos deuses olímpicos? Como a visão enlevada do mártir torturado, para com os seus suplícios.

Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes. O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos. Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo

dos homens que foi Prometeu, aquele horrível destino do sagaz Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos Átridas, que obriga Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia do deus silvano, juntamente com os seus míticos exemplos, a qual sucumbiram os sombrios etruscos — foi, através daquele artístico *mundo intermédio* dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelo menos, encoberto e subtraído ao olhar. Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses, cujo advento devemos assim de fato nos representar, de modo que, da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza — como rosas a desabrochar da moita espinhosa. De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao *sofrimento*, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? O mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a "vontade" helênica colocou diante de si um espelho transfigurador. Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem — a teodicéia que sozinha se basta! A existência de tais deuses sob o radioso clarão do Sol é sentida como algo em si digno de ser desejado e a verdadeira *dor* dos homens homéricos está em separar-se dessa existência, sobretudo em rápida separação, de modo que agora, invertendo-se a sabedoria do Sileno, poder-se-ia dizer: "A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia". Se o lamento soa uma vez, ele ressoa por Aquiles, de tão curta vida, pelo gênero humano que muda e passa como as folhas, pelo ocaso da idade heróica. Não é indigno do maior dos heróis anelar pela continuação da vida, ainda que seja como trabalhador a jornal. Tão veementemente, no estádio apolíneo, anseia a "vontade" por essa existência, tão unido a ela se sente o homem homérico, que até o seu lamento se converte em hino de louvor à vida.

Aqui é preciso declarar que essa harmonia contemplada tão nostalgicamente pelos homens modernos, sim, essa unidade do ser humano com a natureza, para a qual Schiller cunhou o termo artístico *naïf* [ingênuo],[33] não é de modo algum um estado tão simples, resultante de si mesmo, por assim dizer inevitável, que *tenhamos* de encontrar à porta de cada cultura, qual um paraíso da humanidade: nisso só podia crer uma época que procurava pensar o Emílio de Rousseau também como artista e julgava haver achado em Homero semelhante Emílio artista, educado no coração da natureza. Onde quer que deparemos com o "ingênuo" na arte, cumpre-nos reconhecer o supremo efeito da cultura apolínea: a qual precisa sempre derrubar primeiro um reino de Titãs, matar monstros e, mediante poderosas alucinações e jubilosas ilusões, fazer-se vitoriosa sobre uma horrível profundeza da consideração do mundo [*Weltbetrachtung*][34] e sobre a mais excitável aptidão para o sofrimento. Mas quão raramente o *naïf*, esse total engolfamento na beleza da aparência, é alcançado! Quão indizivelmente sublime é por isso HOMERO, o qual, como indivíduo, está para aquela cultura apolínea do povo como o artista individual do sonho está para a aptidão onírica do povo e da natureza em geral. A "ingenuidade" homérica só se compreende como o triunfo completo da ilusão apolínea: é essa uma ilusão tal como a que a natureza, para atingir os seus propósitos, tão freqüentemente emprega. A verdadeira meta é encoberta por uma imagem ilusória: em direção a esta estendemos as mãos e a natureza alcança aquela através de nosso engano. Nos gregos a "vontade" queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se[35] a si mesma: para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da introvisão atuasse como imperativo ou como censura. Tal é a esfera da beleza, em que eles viam as suas imagens especulares, os Olímpicos. Com esse espelhamento da beleza, a "vontade" helênica lutou contra o talento, correlato ao artístico, em prol do sofrer e da sabedoria do sofrer: e como monumento de sua vitória, ergue-se diante de nós Homero, o artista ingênuo.

4.

Acerca desse artista ingênuo, a analogia do sonho nos dá alguns ensinamentos. Se imaginarmos o sonhador quando ele, em meio da ilusão do mundo onírico e sem perturbá-la, se põe a clamar: "Isto é um sonho, mas quero continuar sonhando!", se daí tivermos de concluir que há um profundo prazer interior na contemplação do sonho, se, de outro lado, para podermos sonhar com esse prazer íntimo diante da visão, tivermos de esquecer inteiramente o dia e suas terríveis importunações, poderemos então interpretar todos esses fenômenos, sob a direção de Apolo oniromante, mais ou menos da seguinte maneira: Tão certamente quanto das duas metades da vida, a desperta e a sonhadora, a primeira se nos afigura incomparavelmente mais preferível, mais importante, mais digna de ser vivida, sim, a única vivida, do mesmo modo, por mais que pareça um paradoxo, eu gostaria de sustentar, em relação àquele fundo misterioso de nosso ser, do qual nós somos a aparência, precisamente a valoração oposta no tocante ao sonho. Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [*Schein*], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente [*Wahrhaft-Seiende*][36] e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa — aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente [*Nichtseiende*], isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica. Se portanto nos abstrairmos por um instante de nossa própria "realidade",[37] se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial gerada em cada momento, neste caso o sonho deve agora valer para nós como a *aparência da aparência*; por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência. É pelo mesmo motivo que o cerne

mais íntimo da natureza sente aquele prazer indescritível no artista ingênuo e na obra de arte ingênua, que é similarmente apenas "aparência da aparência". RAFAEL, ele próprio um desses imortais "ingênuos", representou-nos em sua pintura simbólica essa despotenciação da aparência na aparência, que é o processo primordial do artista ingênuo e simultaneamente da cultura apolínea. Em sua *Transfiguração*,[38] na metade inferior, com o rapazinho possesso, os seus carregadores desesperados, os discípulos desamparados, aterrorizados, ele nos mostra a reverberação da eterna dor primordial, o único fundamento do mundo: a "aparência" [*Schein*] é aqui reflexo [*Widerschein*][39] do eterno contraditório, pai de todas as coisas. Dessa aparência eleva-se agora, qual aroma de ambrosia, um novo mundo como que visional de aparências, do qual nada vêem os que ficaram enleados na primeira aparência — um luminoso pairar no mais puro deleite e um indorido contemplar radiante de olhos bem abertos. Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevado simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato, a terrível sabedoria do Sileno, e percebemos, pela intuição [*Intuition*], sua recíproca necessidade. Apolo, porém, mais uma vez se nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência: ele nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranqüilamente sentado em sua canoa balouçante, em meio ao mar.

Esse endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece *uma* lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a *medida* no sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do "Conhece-te a ti mesmo" e "Nada em demasia",[40] ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hos-

tis da esfera não-apolínea, portanto como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros. Devido ao seu amor titânico pelos seres humanos, Prometeu teve que ser dilacerado pelos abutres; por causa de sua desmesurada sabedoria, que solucionou o enigma da Esfinge, Édipo teve de precipitar-se em um enredante turbilhão de crimes: era assim que o deus délfico interpretava o passado grego.

"Titânico" e "bárbaro" pareciam também ao grego apolíneo o efeito que o *dionisíaco* provoca: sem com isso poder dissimular a si mesmo que ele próprio, apesar de tudo, era ao mesmo tempo aparentado interiormente àqueles Titãs e heróis abatidos. Sim, ele devia sentir mais ainda: toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio! O "titânico" e o "bárbaro" eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo! E agora imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompeu o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como nestas todo o *desmesurado* da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente, devia tornar-se sonoro; imaginemos o que podia significar esse demoníaco cantar do povo em face dos artistas salmodiantes de Apolo, com os fantasmais arpejos de harpa! As musas das artes da "aparência" empalideciam diante de uma arte que em sua embriaguez falava a verdade, a sabedoria do Sileno a bradar "Ai deles! Ai deles!", contra os serenojoviais Olímpicos. O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto-esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O *desmedido* revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. Mas é igualmente certo que lá onde o primeiro assalto foi suportado, o prestígio e a majestade do deus délfico se externaram de maneira mais rígida e

ameaçadora do que nunca. Só consigo pois explicar o Estado *dórico* e a arte dórica como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea: só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisíaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um Estado de natureza tão cruel e brutal.

Até este ponto foi exposto com certa extensão aquilo que observei no início deste ensaio: como é que o elemento dionisíaco e o apolíneo, em criações sempre novas e sucessivas, a reforçarem-se mutuamente, dominaram o caráter helênico, como é que desde a Idade do Bronze, com suas titanomaquias e a sua acre filosofia popular, desenvolveu-se o mundo homérico sob o governo do impulso apolíneo; como é que esse esplendor "ingênuo" foi, uma vez mais, engolido pela torrente invasora do dionisíaco; e como é que perante esse novo poder se alçou a rígida majestade da arte dórica e da consideração dórica do mundo. Se dessa maneira a fase mais antiga da história helênica, na luta daqueles dois princípios hostis, divide-se em quatro grandes estádios artísticos, então somos agora forçados a nos perguntar qual o propósito derradeiro desse devir e desse operar, caso não deva ser considerado por nós o último período, o da arte dórica, como a culminância e o desígnio daquele impulso artístico: e aqui se oferecem ao nosso olhar as sublimes e enaltecidas obras de arte da *tragédia ática* e do ditirambo dramático, como alvo comum de ambos os impulsos, cuja misteriosa união conjugal, depois de prolongada luta prévia, se glorificou em semelhante rebento, que é simultaneamente Antígone e Cassandra.

5.

Aproximamo-nos agora da verdadeira meta de nossa investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério dessa união. Neste ponto perguntamos agora, de imediato, onde se faz notar primeiro, no mundo helênico, esse novo germe que se desenvolveu em

seguida até chegar à tragédia e ao ditirambo dramático. A tal respeito, a própria Antigüidade nos dá uma explicação figurada, quando coloca lado a lado, em esculturas, pedras gravadas etc., como progenitores e porta-archotes da poesia grega HOMERO e ARQUÍLOCO,[41] com o sentimento seguro de que somente estes dois devem ser considerados como naturezas inteiramente originais, das quais um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior. Homero, o encanecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista *naïf*, apolíneo, fita agora estupefato a cabeça apaixonada de Arquíloco, o belicoso servidor das Musas que é selvagemente tangido através da existência: e a estética moderna soube apenas acrescentar interpretativamente que aqui, ao artista "objetivo", se contrapõe o primeiro artista "subjetivo". A nós serve-se pouco com essa interpretação, pois só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do "eu" e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística. Por isso nossa estética deve resolver antes o problema de como o poeta "lírico" é possível enquanto artista: ele que, segundo a experiência de todos os tempos, sempre diz "eu" e trauteia diante de nós toda a escala cromática de suas paixões e de seus desejos. Precisamente esse Arquíloco nos assusta, ao lado de Homero, com o grito de seu ódio e de seu escárnio, pela ébria explosão de seus apetites; com isso, não é ele o primeiro artista a ser chamado de subjetivo, o verdadeiro não-artista? De onde então vem a reverência que demonstrou para com tal poeta precisamente o oráculo délfico, o lar da arte "objetiva", em sentenças das mais singulares?

Acerca do processo de seu poetar, SCHILLER ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigurava a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poetar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um

estado de ânimo musical ("O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a idéia poética"). Se a isso juntarmos, agora, o mais importante fenômeno de toda a lírica antiga, a união, sim, a identidade, em toda a parte considerada natural, do *lírico* com o *músico* — diante da qual a nossa lírica moderna parece a estátua de um deus sem cabeça —, poderemos então, com base em nossa metafísica estética anteriormente exposta, explicar da seguinte maneira o caso do poeta lírico. Ele se fez primeiro, enquanto artista dionisíaco, totalmente um só com o Uno-primordial, com sua dor e contradição, e produz a réplica desse Uno-primordial em forma de música, ainda que esta seja, de outro modo, denominada com justiça de repetição do mundo e de segunda moldagem deste: agora porém esta música se lhe torna visível, como numa *imagem similiforme do sonho*, sob a influência apolínea do sonho. Aquele reflexo afigural e aconceitual da dor primordial na música, com sua redenção na aparência, gera agora um segundo espelhamento, como símile ou exemplo isolado. O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência. O "eu" do lírico soa portanto a partir do abismo do ser: sua "subjetividade", no sentido dos estetas[42] modernos, é uma ilusão. Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho orgiástico: vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo — tal como Eurípides no-lo descreve em *As bacantes*, em alto prado alpestre, ao sol do meio-dia —: e então Apolo se aproxima dele e o toca com o seu laurel. O encantamento dionisíaco-musical do dormente lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos.

O artista plástico,[43] e simultaneamente o épico, seu parente, está mergulhado na pura contemplação das imagens. O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta. O gênio lírico sente brotar, da mística auto-alienação e estado de unidade, um mundo de imagens e de símiles, que tem coloração, causalidade e velocidade completamente diversas do mundo do artista plástico e do épico. Enquanto este último vive no meio dessas imagens, e somente nelas, com jubilosa satisfação e não se cansa de contemplá-las amorosamente em seus menores traços, enquanto até mesmo a imagem de Aquiles enraivecido é para ele apenas uma imagem cuja raivosa expressão desfruta com aquele seu prazer onírico na aparência — de tal modo que, graças a esse espelho da aparência, fica protegido da unificação e da fusão com suas figuras —, as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer "eu": só que essa "eudade" [*Ichheit*][44] não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única "eudade" verdadeiramente existente [*seiende*] e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser. Pensemos agora como ele, entre essas reproduções, avista também a *si mesmo* como não-gênio, isto é, seu "sujeito" [*Subjekt*],[45] todo o tumulto de suas paixões e aspirações subjetivas dirigidas para uma determinada coisa que lhe parece real; se agora se nos afigurasse como se o gênio lírico e o não-gênio a ele vinculados fossem um só e como se o primeiro proferisse por si só aquela palavrinha "eu", então essa aparência não poderia mais nos transviar, como sem dúvida transviou àqueles que tacharam de lírico o poeta subjetivo. Na verdade, Arquíloco, o homem apaixonadamente ardoroso, no amor e no ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal, e exprime simbolicamente seu sofrimento primigênio naquele símile do homem Arquíloco: ao passo que aquele homem Arquíloco que deseja e quer subjetivamente não pode jamais e em parte alguma ser poeta. Mas nem é de modo algum ne-

cessário que o lírico veja diante de si apenas o fenômeno do homem Arquíloco como reflexo do eterno Ser; e a tragédia demonstra até que ponto o universo visionário do poeta lírico pode distanciar-se desse fenômeno que é de fato o que lhe está mais próximo.

SCHOPENHAUER, que não ocultou a dificuldade oferecida pelo lírico para o exame filosófico da arte, julgou ter descoberto uma saída, mas eu não posso acompanhá-lo nessa senda, conquanto só a ele, em sua profunda metafísica da música, foi dado ter em mãos o meio pelo qual o referido óbice poderia ser definitivamente removido, ou seja, tal como eu, segundo o seu espírito e em sua honra, julguei havê-lo feito aqui. Ao contrário, ele caracteriza a natureza própria da canção lírica [*Lied*] do seguinte modo (*Welt als Wille und Vorstellung* I, p. 295): "É o sujeito da Vontade, ou seja, o próprio querer, que enche a consciência do cantante, amiúde como um querer liberto e satisfeito (alegria), com maior freqüência porém como um querer inibido (luto), mas sempre como afeto, paixão, agitado estado de alma. Ao lado disso, no entanto, e concomitantemente, através do espetáculo da natureza circundante, o cantante toma consciência de si como sujeito do puro conhecer desprovido de vontade, cuja inabalável e bem-aventurada calma apresenta-se agora em contraste com a impulsão [*Drang*] do sempre limitado, e todavia sempre indigente querer: o sentimento desse contraste, desse jogo de alternância, é propriamente o que se exprime no conjunto da canção e o que em geral a condição lírica perfaz. Nesta, como que se acerca de nós o conhecer puro a fim de nos libertar do querer e de sua impulsão: seguimo-lo; contudo, só por alguns instantes: sempre de novo o querer, a lembrança de nossos fins pessoais, nos arranca da serena inspeção; mas também sempre de novo nos tira do querer a primeira bela cercania na qual se nos ofereça o puro conhecimento desprovido de vontade. Por isso, na canção e na disposição líricas andam em maravilhosa e desordenada mistura o querer (o interesse pessoal nos fins) e a pura contemplação da ambiência oferecida: relações entre ambos são procuradas e imaginadas; a disposição subjetiva, a afecção da vontade, comunicam à ambiência contemplada suas cores em reflexo e vice-versa: a canção autêntica é a expressão de todo esse estado de alma tão mesclado e dividido".

Quem poderá deixar de reconhecer nessa descrição que a lírica é aí caracterizada como uma arte jamais perfeitamente realizada, como que sempre em salto e raramente chegando à meta, sim, como uma semi-arte, cuja *essência* consistiria em que o querer e a pura contemplação, isto é, o estado inestético e o estético, estivessem estranhamente misturados? Nós, de nossa parte, afirmamos antes que toda essa contraposição do subjetivo e do objetivo, segundo a qual, como se fora uma medida de valor, mesmo Schopenhauer ainda divide as artes, é em geral inadequada em estética, uma vez que o sujeito, o indivíduo que quer e que promove os seus escopos egoísticos, só pode ser pensado como adversário e não como origem da arte. Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *medium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência. Pois, acima de tudo, para a nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte — pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente —, enquanto, sem dúvida, a nossa consciência a respeito dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela. Portanto, todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório, porque nós, como sabedores, não formamos uma só e idêntica coisa com aquele ser que, na qualidade de único criador e espectador dessa comédia da arte, prepara para si mesmo um eterno desfrute. Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; pois naquele estado

assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador.

6.

No tocante a Arquíloco, a investigação erudita descobriu que foi ele quem introduziu a canção popular [*Volkslied*] na literatura e que lhe cabia, por causa deste feito, aquela posição única ao lado de Homero, na apreciação geral dos gregos. Mas o que é a canção popular em contraposição à poesia épica [*epos*] totalmente apolínea? O que mais há de ser exceto o *perpetuum vestigium* [vestígio perpétuo] de uma união do apolíneo e do dionisíaco; sua prodigiosa propagação, que se estende por todos os povos e cresce sempre com novos frutos, nos é testemunha de quão forte é esse duplo impulso da natureza, o qual deixou atrás de si, de maneira análoga, o seu rastro na canção popular, assim como os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam em sua música. Sim, deveria ser também historicamente comprovável que todo período produtivo no domínio da poesia popular também foi agitado ao máximo por correntes dionisíacas, que nos cumpre sempre encarar como o substrato e o pressuposto da canção popular.

A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais que a *forma estrófica*[46] *da canção popular* nos quer dizer: fenômeno que sempre considerei com assombro, até que finalmente achei esta explicação. Quem examinar à luz de tal teoria uma coletânea de canções populares, *Des Knaben Wunderhorn*

[A corneta mágica do menino],[47] por exemplo, descobrirá incontáveis exemplos de como a melodia incessantemente geradora lança à sua volta centelhas de imagens, as quais, em sua policromia, em sua abrupta mudança, em sua turbulenta precipitação, revelam uma força selvagemente estranha à aparência épica e ao seu tranqüilo fluir. Do ponto de vista do *epos*, esse mundo desigual e irregular da lírica deve simplesmente ser condenado: e foi o que, no tempo de Terpandro,[48] os solenes rapsodos épicos das festas apolíneas fizeram.

Na poesia da canção popular vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em *imitar a música*: daí começar com Arquíloco um novo universo da poesia, que contradiz o homérico em sua raiz mais profunda. Com isso assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música. Nesse sentido nos é dado distinguir na história lingüística do povo grego duas correntes principais, conforme a linguagem imite o mundo da aparência e da imagem ou o da música. Basta refletir mais profundamente sobre a diferença lingüística da cor, da construção sintática, do material verbal em Homero e Píndaro, para se compreender a importância desse contraste: sim, com isso se torna palpavelmente claro que entre Homero e Píndaro por certo sempre soaram os *orgiásticos flauteios de Olimpo*,[49] os quais, ainda à época de Aristóteles, em meio a uma música infinitamente mais desenvolvida, arrastavam a um entusiasmo embriagado e que seguramente, em seu efeito primordial, incitaram à imitação todos os meios expressivos dos homens contemporâneos. Quero lembrar aqui um conhecido fenômeno de nossos dias, que só parece chocante à nossa estética. Uma experiência pela qual passamos sempre de novo é a de como uma sinfonia de Beethoven obriga os ouvintes individualmente a um discurso imagístico, o que talvez ocorra também porque uma combinação dos vários universos de imagens, engendrada através de uma peça de música, produz um efeito fantasticamente variegado, deveras, e até mesmo contraditório: exercer contra tais combinações a sua pobre espiri-

tuosidade e deixar de ver o fenômeno verdadeiramente digno de explicação está no caráter dessa estética. Mas até mesmo no caso em que o poeta do som tenha falado de uma composição em imagens figuradas, como ao atribuir a uma sinfonia a designação de "pastoral" e chamar a uma frase de "cena junto ao arroio", a uma outra de "alegre reunião de camponeses", também se trata apenas de representações similiformes, nascidas da música — e não porventura dos objetos imitados pela música —, representações que não nos podem instruir em aspecto nenhum sobre o conteúdo *dionisíaco* da música, sim, que não têm qualquer valor exclusivo em face de outras figurações. Devemos agora transportar esse processo de uma descarga[50] da música em imagens para uma massa popular no vigor da juventude, lingüisticamente criativa, a fim de chegarmos a uma idéia de como se origina a canção estrófica popular e de como todo o tesouro verbal é excitado pelo novo princípio de imitação da música.

Se nos é lícito, portanto, considerar a poesia lírica como a fulguração imitadora da música em imagens e conceitos, neste caso podemos agora perguntar: como é que *aparece* a música no espelho da imagística e do conceito? *Ela aparece como vontade*, tomando-se a palavra no sentido de Schopenhauer, isto é, como contraposição ao estado de ânimo estético, puramente contemplativo, destituído de vontade. Aqui se distingue agora, tão incisivamente quanto possível o conceito da essência do da aparência; pois é impossível que a música, segundo a sua essência, seja vontade, já que ela, como tal, deveria ser completamente banida do domínio da arte — porquanto a vontade é em si o inestético; porém aparece como vontade. Com efeito, a fim de exprimir a sua aparência em imagens, o lírico precisa de todos os transportes da paixão, desde o sussurrar da propensão até o trovejar do delírio; sob esse impulso, para falar da música em símiles apolíneos, ele passa a compreender a natureza toda e a si próprio no seio desta apenas como o eterno querente, cobiçante, anelante. Mas, na medida em que interpreta a música em termos de imagens, ele mesmo já repousa na silenciosa calmaria da contemplação apolínea, por mais que tudo quanto contemple à sua volta, pelo *medium* da música, esteja em

movimento impetuoso e arrebatador. Sim, quando ele mesmo divisa a si próprio através do mesmo *medium*, a sua própria imagem se lhe apresenta em estado de sentimento insatisfeito: o seu próprio querer, anelar, gemer, exultar é para ele como um símile com o qual interpreta para si mesmo a música. Tal é o fenômeno do lírico: como gênio apolíneo, interpreta a música através da imagem do querer, enquanto ele próprio, totalmente liberto da avidez da vontade, é puro e imaculado olho solar.

Toda essa discussão se prende firmemente ao fato de que a lírica depende tanto do espírito da música, quanto a própria música, em sua completa ilimitação, não *precisa* da imagem e do conceito, mas apenas os *tolera* junto de si. A poesia do lírico não pode exprimir nada que já não se encontre, com a mais prodigiosa generalidade e onivalidade, na música que o obrigou ao discurso imagístico. Justamente por isso é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em conseqüência uma esfera que está acima e antes de toda aparência. Diante dela, toda aparência é antes meramente símile: daí por que a *linguagem*, como órgão e símbolo das aparências, nunca e em parte nenhuma é capaz de volver para fora o imo da música, mas permanece sempre, tão logo se põe a imitá-la, apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo da música não pode, mesmo com a maior eloqüência lírica, ser aproximado de nós um passo sequer.

7.

Temos agora de recorrer à ajuda de todos os princípios artísticos até aqui discutidos, a fim de nos orientarmos no labirinto, pois é assim que devemos designar a *origem da tragédia grega*. Creio não estar afirmando uma enormidade quando digo que o problema dessa origem não foi até agora uma só vez seriamente levantado e, por isso mesmo, muito menos solucionado, por mais amiúde que os farrapos dispersos da tradição antiga tenham sido combinatoriamente cos-

turados um no outro e depois de novo dilacerados. Essa tradição nos diz com inteira nitidez que a *tragédia surgiu do coro trágico* e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro; daí nos vem a obrigação de ver esse drama trágico como verdadeiro protodrama no âmago, sem nos deixarmos contentar de modo algum com as frases retóricas correntes, que ele, o coro, é o espectador ideal ou que deve representar o povo em face da região principesca da cena. Esta última idéia explicativa, que soa tão sublime para certos políticos — como se a imutável lei moral fosse representada pelos democráticos atenienses no coro popular, ao qual sempre assistiria razão por sobre os apaixonados excessos e desregramentos dos reis —, pode ainda recomendar-se tanto mais por um dito de Aristóteles:[51] mas ela não tem influência sobre a formação originária da tragédia, pois está excluída daquelas fontes primevas puramente religiosas toda contraposição entre povo e príncipe, assim como em geral qualquer esfera sócio-política; porém gostaríamos de tomar por blasfêmia, também do ponto de vista da nossa bem conhecida forma clássica do coro em Ésquilo e Sófocles, falar-se aqui do pressentimento de uma "representação constitucional do povo", blasfêmia diante da qual outros não recuaram. As antigas constituições políticas não sabem *in praxi* [na prática] de uma representação popular constitucional e é de se esperar que jamais as tenham "pressentido" tampouco em suas tragédias.

Bem mais célebre do que essa explicação política do coro é o pensamento de A. W. Schlegel,[52] o qual nos aconselha a encarar o coro, em certa medida, como a suma e o extrato da multidão de espectadores, como o "espectador ideal". Esse modo de ver, confrontado com aquela tradição histórica segundo a qual a tragédia foi originariamente apenas coro, mostra logo ser o que de fato é, uma crua, não científica, porém brilhante asserção, cujo brilho proveio somente de sua concentrada forma de expressão, da predisposição genuinamente germânica em favor de tudo quanto é chamado "ideal", e de nosso momentâneo assombro. Ficamos de fato assombrados tão logo comparamos o nosso bem conhecido público teatral de hoje com aquele coro e nos perguntamos se é possível extrair como idealização, a partir desse

público, algo análogo ao coro trágico. Temos que negar em silêncio tal possibilidade e somos levados agora a nos admirar com a audácia da asserção schlegeliana, tanto quanto com a natureza totalmente diversa do público grego. Pois havíamos sempre pensado que o espectador apropriado, fosse ele qual fosse, precisaria permanecer sempre consciente de que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco existências vivas. O coro das Oceânides acredita ver efetivamente à sua frente o titã Prometeu e considera a si próprio tão real como o deus na cena. E será que o mais elevado e puro tipo de espectador é o que, qual as Oceânides,[53] considera Prometeu corporalmente presente e real? E seria o signo do espectador ideal correr para o palco e livrar o deus de seus tormentos? Nós havíamos acreditado em um público estético e tínhamos o espectador individual por tão mais habilitado quanto mais estivesse em condições de aceitar a obra de arte como arte, isto é, esteticamente; e agora a expressão de Schlegel nos dá a entender que o perfeito espectador ideal deixa o mundo da cena atuar sobre ele, não ao modo estético, mas sim corpóreo, empírico. "Oh, esses gregos!", suspirávamos nós. "Eles nos põem por terra a nossa estética!" Mas, uma vez acostumados a isso, voltávamos a repetir a sentença schlegeliana, sempre que o coro vinha à baila.

Mas aquela tradição tão explícita fala aqui contra Schlegel: o coro em si, sem o palco, ou seja, a configuração primitiva da tragédia, e aquele coro do espectador ideal não são compatíveis um com o outro. Que espécie de gênero artístico seria esse que fosse extraído do conceito de espectador e do qual se considerasse o "espectador em si" como a verdadeira forma? O espectador sem espetáculo é um conceito absurdo. Tememos que o nascimento da tragédia não possa ser explicado nem por uma alta estima da inteligência moral da massa nem pela noção do espectador sem espetáculo, e temos o problema por demasiado profundo para ser sequer roçado por considerações tão superficiais.

Uma compreensão infinitamente mais valiosa do significado do coro já nos fora revelada por Schiller no famoso

prefácio à *Noiva de Messina*, onde o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética.

Schiller luta com essa sua arma principal contra o conceito comum do natural, contra a ilusão ordinariamente exigida na poesia dramática. Enquanto o próprio dia é no teatro apenas artificial, a arquitetura somente simbólica e a linguagem métrica apresenta um caráter ideal, continua reinando o engano no todo: não basta que se tolere apenas como simples liberdade poética o que constitui, afinal, a essência de toda a poesia. A introdução do coro é o passo decisivo pelo qual se declara aberta e lealmente guerra a todo e qualquer naturalismo na arte. — É a tal espécie de consideração, quer me parecer, que nossa época, que se julga tão superior, aplica o desdenhoso chavão de "pseudo-idealismo". Receio que nós, em contrapartida, com nossa atual veneração pelo natural e pelo real, tenhamos chegado, nesse sentido, ao pólo oposto de todo idealismo, isto é, à região dos museus de figuras de cera. Sem dúvida, também nelas existe uma arte, como em certos romances da atualidade, tão apreciados; mas que não venham nos importunar com a pretensão de que esteja superado, com essa arte, o "pseudo-idealismo" de Goethe e Schiller.

Trata-se por certo de um terreno "ideal" sobre o qual, e segundo a justa compreensão de Schiller, o coro satírico grego, o coro da tragédia primitiva, costumava perambular — um terreno que se elevava muito acima das sendas reais do perambular dos mortais. O grego construiu para esse coro a armação suspensa de um fingido *estado natural* e colocou nela fingidos *seres naturais*. Sobre tais fundamentos, a tragédia cresceu muito e, na verdade, por causa disso, ficou desde o começo desobrigada de efetuar uma penosa retratação servil da realidade. No entanto, não se trata de um mundo arbitrariamente inserido pela fantasia entre o céu e a terra; mas, antes, de um mundo dotado da mesma realidade e credibilidade que o Olimpo, com os seus habitantes, possuía para os helenos crentes. O sátiro, enquanto coreuta[54] dionisíaco, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Que com ele comece a tragédia, que de sua boca fale a sabedoria dionisíaca da tragédia, é para nós um fenômeno tão desconcertante como, em geral, o é a formação da tragédia a partir do coro. Talvez conquistemos um ponto de partida para a nossa indagação, se eu introduzir a afirmação de que o sátiro, esse ser natural fictício, está para o homem civilizado na mesma relação que a música dionisíaca está para a civilização. A respeito desta última, diz Richard Wagner que ela é suspensa [*aufgehoben*][55] pela música, tal como a claridade de uma lâmpada o é pela luz do dia. Da mesma maneira, creio eu, o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. O consolo metafísico — com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa — de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos.

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele — a vida.

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. Mas tão logo a realidade cotidiana torna

a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea; uma disposição ascética, negadora da vontade, é o fruto de tais estados. Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado. O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão — tal é o ensinamento de Hamlet e não aquela sabedoria barata de João, o Sonhador, que devido ao excesso de reflexão, como se fosse por causa de uma demasia de possibilidades, nunca chega à ação; não é o refletir, não, mas é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que sobrepesa todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação, quer em Hamlet quer no homem dionisíaco. Agora não há mais consolo que adiante, o anelo vai além de um mundo após a morte, além dos próprios deuses; a existência, com seu reflexo resplendente nos deuses ou em um além-mundo imortal, é denegada. Na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser, agora ele compreende o que há de simbólico no destino de Ofélia, agora reconhece a sabedoria do deus dos bosques, Sileno: isso o enoja.

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a *arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo. O coro satírico do ditirambo é o ato salvador da arte grega; no mundo intermédio desses acompanhantes dionisíacos esgotam-se aqueles acessos há pouco descritos.

8.

Tanto o sátiro quanto o pastor idílico de nossos tempos modernos são ambos produtos de um anseio voltado para o

primevo e o natural; mas com que garra destemida e firme ia o grego pegar o seu homem dos bosques e quão envergonhado e frouxo brinca o homem de hoje com a imagem lisonjeira de um terno, flauteante e sensível pastor! A natureza, na qual ainda não laborava nenhum conhecimento, na qual os ferrolhos da cultura ainda continuavam inviolados — eis o que o grego via no seu sátiro, que por isso mesmo não coincidia ainda com o macaco. Ao contrário, era a protoimagem do homem, a expressão de suas mais altas e mais fortes emoções, enquanto exaltado entusiasta que a proximidade do deus extasia, enquanto companheiro compadecente no qual se repete o padecimento do deus, enquanto anunciador da sabedoria que sai do seio mais profundo da natureza, enquanto símbolo da onipotência sexual da natureza, que o grego está acostumado a considerar com reverente assombro. O sátiro era algo sublime e divino: assim devia parecer em especial ao olhar dolorosamente alquebrado do homem dionisíaco. Ele ficaria ofendido com o nosso enfeitado e falso pastor: sua vista passeava com sublime satisfação sobre os traços grandiosos da natureza, ainda não velados nem atrofiados; aqui a ilusão da cultura fora apagada da protoimagem do homem; aqui se desvelava o verdadeiro homem, o sátiro barbudo, que jubilava perante seu deus. Diante dele, o homem civilizado se reduzia a mentirosa caricatura. Schiller tem razão também em relação a estes inícios da arte trágica: o coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele — o coro de sátiros — retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade. A esfera da poesia não se encontra fora do mundo, qual fantástica impossibilidade de um cérebro de poeta: ela quer ser exatamente o oposto, a indisfarçada expressão da verdade, e precisa, justamente por isso, despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado. O contraste entre essa autêntica verdade da natureza e a mentira da civilização a portar-se como a única realidade é parecido ao que existe entre o eterno cerne das coisas, a coisa em si, e o conjunto do mundo fenomenal; e assim como a tragédia, com o seu consolo metafísico, aponta para a vida pere-

ne daquele cerne da existência, apesar da incessante destruição das aparências, do mesmo modo o simbolismo do coro satírico já exprime em um símile a relação primordial entre coisa em si e fenômeno. Aquele idílico pastor do homem moderno é apenas uma réplica da suma das ilusões culturais que para este último valem como natureza; o grego dionisíaco, ele, quer a verdade e a natureza em sua máxima força — ele vê a si mesmo encantado em sátiro.

Sob o efeito de tais disposições de ânimo e cognições exulta a turba entusiasmada dos servidores de Dionísio; e o poder dessas disposições e cognições os transforma diante de seus próprios olhos, de modo que vêem a si mesmos como se fossem gênios da natureza restaurados, como sátiros. A constituição ulterior do coro da tragédia é a imitação artística desse fenômeno natural; nela foi então realmente necessário proceder a uma separação dos espectadores dionisíacos e dos encantados servidores dionisíacos. Mas cumpre ter sempre presente no espírito que o público da tragédia ática reencontrava a si mesmo no coro da orquestra[56] e que, no fundo, não se dava nenhuma contraposição entre público e coro: pois tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando ou daqueles que se faziam representar através desses sátiros. A sentença de Schlegel deve aqui se nos descerrar num sentido mais profundo. O coro é o "espectador [*Zuschauer*] ideal", na medida em que é o único *vedor* [*Schauer*],[57] o vedor do mundo visionário da cena. Um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos: em seus teatros era possível a cada um, graças ao fato de que a construção em terraço do espaço reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos, *sobrever*[58] com inteira propriedade o conjunto do mundo cultural à sua volta e, na saciada contemplação do que se lhe apresentava à vista, imaginar-se a si mesmo como um coreuta. Desse ponto de vista, devemos considerar o coro, na sua fase primitiva de prototragédia, como o auto-espelhamento do próprio homem dionisíaco: fenômeno [*Phänomen*] que se torna da maior nitidez no processo do ator que, se dotado de verdadeiro talento, vê pairar diante dos olhos, tão perceptível como se pudesse pegá-la, a ima-

gem do papel a representar. O coro satírico é, acima de tudo, uma visão tida pela massa dionisíaca, assim como, por outro lado, o mundo do palco é uma visão tida por esse coro de sátiros: a força dessa visão é bastante vigorosa para deixar insensível e embotado o olhar ante a impressão de "realidade", ante os círculos sucessivos de homens civilizados instalados nas fileiras de assentos. A forma do teatro grego lembra um solitário vale montanhoso: a arquitetura da cena surge como uma luminosa configuração de nuvens que as bacantes a enxamear pelos montes avistam das alturas, qual moldura gloriosa em cujo meio a imagem de Dionísio se lhes revela.

Esse fenômeno artístico primordial, que trazemos aqui à discussão a fim de explicar o coro da tragédia, é, dadas as nossas concepções eruditas sobre tal processo artístico elementar, quase escandaloso; no entanto, não pode haver nada mais inegável, o poeta só é poeta porque se vê cercado de figuras que vivem e atuam diante dele e em cujo ser mais íntimo seu olhar penetra. Por uma fraqueza peculiar de nossa capacidade moderna, tendemos a complicar o protofenômeno estético e a representá-lo de maneira muito complicada e abstrata. A metáfora é para o autêntico poeta não uma figura de retórica, porém uma imagem substitutiva, que paira à sua frente em lugar realmente de um conceito. O caráter, para ele, não é uma reunião de traços individuais, que foram procurados para compor um todo, mas uma pessoa insistentemente viva, perante seus olhos, que se distingue da visão similar do pintor pelo fato de continuar a viver e a agir. Por que se pode dizer que Homero descreve as coisas de maneira tão mais visual do que todos os poetas? Porque ele as visualiza tanto mais. Nós falamos da poesia de um modo tão abstrato porque todos nós costumamos ser maus poetas. No fundo, o fenômeno estético é simples; se se tem apenas a faculdade de ver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente rodeado de hostes de espíritos, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso de metamorfosear-se e passar a falar de dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo.

A excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal

hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa. Esse processo do coro trágico é o protofenômeno *dramático*: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem. Tal processo já se coloca no próprio início do desenvolvimento do drama. Aqui há algo que difere do rapsodo, o qual não se confunde com as suas imagens, mas que, semelhante ao pintor, as vê fora de si, com olhar escrutante; aqui já se trata de uma renúncia do indivíduo através do ingresso em uma natureza estranha. E na verdade tal fenômeno se apresenta em forma epidêmica: toda uma multidão sente-se dessa maneira enfeitiçada. O ditirambo distingue-se por isso de qualquer outro canto coral. As virgens que, com ramos de loureiro na mão, se dirigem solenemente ao templo de Apolo e, no ensejo, entoam cânticos processionários, continuam sendo o que são e conservam os seus nomes civis: o coro ditirâmbico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais. Toda e qualquer outra lírica coral dos helenos é apenas uma extraordinária intensificação do solista apolíneo, ao passo que no ditirambo se ergue diante de nós uma comunidade de atores inconscientes que se encaram reciprocamente como transmudados.

O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e *como sátiro por sua vez contempla o deus*, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a ultimação apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo.

Nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama. Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas

consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição de sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém, ao contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial. Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos, estando dessa maneira separado do *epos* por um enorme abismo.

O *coro* da tragédia grega, o símbolo do conjunto da multidão dionisiacamente excitada, encontra nesta nossa interpretação uma explicação completa. Enquanto nós antes, habituados à posição do coro no palco moderno, especialmente a de um coro de ópera, nem sequer podíamos conceber como esse coro dos gregos havia de ser mais antigo, mais original e até mais importante do que a "ação"[59] propriamente dita — como nos transmitia com tanta clareza a tradição —, enquanto nós antes não podíamos, por outro lado, conciliar essa suma importância e esse caráter primordial de que nos fala o testemunho transmitido pelo fato de o coro ter sido composto apenas de seres servis e baixos, sim, de início apenas de sátiros caprinos, enquanto para nós, antes, a orquestra diante da cena sempre permanecia um enigma, agora chegamos a compreender que a cena, junto com a ação, eram pensadas no fundo e originalmente apenas como *visão*, que a única "realidade" é aí precisamente o coro, o qual gera a partir de si mesmo a visão e fala dela com todo o simbolismo da dança, da música e da palavra. Esse coro contempla em sua visão o seu senhor e mestre Dionísio e é por isso eternamente o coro *servente*: ele vê como este, o deus, padece e se glorifica, e por isso ele próprio não *atua*. Nessa posição de absoluto servimento em face do deus, o coro é pois, literalmente, a mais alta expressão da *natureza* e profere, como esta, em seu entusiasmo, sentenças de oráculo e de sabedoria; como *compadecente* ele é ao mesmo tempo o *sábio* que, do coração do mundo, enuncia a verdade. Assim surge aquela figura fantástica e aparentemente tão escandalosa do sábio e entusiástico sátiro, que é concomitantemente "o homem simples" em contraposição ao deus: imagem e reflexo da natureza em seus impulsos mais fortes, até mes-

mo símbolo desta e simultaneamente pregoeiro de sua sabedoria e arte — músico, poeta, dançarino, visionário, em *uma só* pessoa.

DIONÍSIO, o efetivo herói cênico e ponto central da visão, não está, segundo esse conhecimento e segundo a tradição, verdadeiramente presente, a princípio, no período mais antigo da tragédia, mas é apenas representado como estando presente: quer dizer, originalmente a tragédia é só "coro" e não "drama". Mais tarde se faz a tentativa de mostrar o deus como real e de apresentar em cena [*darstellen*], como visível aos olhos de cada um, a figura da visão junto com a moldura transfiguradora: com isso começa o "drama" no sentido mais estrito. Agora o coro ditirâmbico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios. Imaginemos Admeto lembrando em profunda meditação a sua jovem esposa há pouco desaparecida, Alceste, e consumindo-se inteiramente na sua contemplação espiritual — e como de súbito lhe é trazido um vulto parecido, uma figura parecida, de mulher que caminha envolta em véu; imaginemos o seu repentino tremor de inquietação, a sua impetuosa comparação, a sua convicção instintiva — teremos assim um análogo do sentimento com que o espectador dionisiacamente excitado via o deus ingressar na cena, com cujos sofrimentos já se havia identificado. Involuntariamente ele transferia a imagem toda do deus a tremer magicamente diante de sua alma para aquela figura mascarada, e como que dissolvia sua realidade em uma irrealidade espectral. Eis o estado apolíneo de sonho, no qual o mundo do dia fica velado, e um novo mundo, mais claro, mais compreensível, mais comovedor do que o outro e, no entanto, mais ensombrecido, em incessante mudança, nasce de novo aos nossos olhos. Por isso distinguimos na tragédia uma radical contradição estilística: linguagem, cor, mobilidade, dinâmica do discurso entram, de um lado, na lírica dionisíaca do coro e, de outro, no onírico mundo apolíneo da cena, como esferas completamente distintas de expressão. As aparências apolíneas, nas quais Dionísio se

objetiva, não são mais "um mar perene, um tecer-se cambiante, um viver ardente",[60] como é a música do coro, não são mais aquelas forças apenas sentidas, incondensáveis em imagem, em que o entusiástico servidor de Dionísio pressente a proximidade do deus: agora lhe falam, a partir da cena, a clareza e a firmeza da configuração épica, agora Dionísio não fala mais através de forças, mas como herói épico, quase com a linguagem de Homero.

9.

Tudo o que na parte apolínea da tragédia grega chega à superfície, no diálogo, parece simples, transparente, belo. Nesse sentido, o diálogo é a imagem e o reflexo dos helenos, cuja natureza se revela na dança, porque na dança a força máxima é apenas potencial, traindo-se porém na flexibilidade e na exuberância do movimento. Assim, a linguagem dos heróis sofoclianos nos surpreende tanto por sua apolínea precisão e clareza, que temos a impressão de mirar o fundo mais íntimo de seu ser, com certo espanto pelo fato de ser tão curto o caminho até esse fundo. Se abstrairmos, todavia, do caráter do herói, tal como aparece à superfície e se torna visível — o qual no fundo nada mais é senão uma imagem luminosa lançada sobre uma parede escura, isto é, uma aparência de uma ponta a outra —, se penetrarmos bem mais no mito que se projeta nesses espelhamentos luminescentes, perceberemos então, de repente, um fenômeno que tem uma relação inversa com um conhecido fenômeno óptico. Quando, numa tentativa enérgica de fitar de frente o Sol, nos desviamos ofuscados, surgem diante dos olhos, como uma espécie de remédio, manchas escuras: inversamente, as luminosas aparições dos heróis de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos necessários de um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha. Só nesse sentido devemos acreditar que compreendemos corretamente o sério e importante conceito da "serenojovialidade grega"; ao passo que, na realidade, em todos os caminhos e sendas do presente, encon-

tramo-nos com o conceito falsamente entendido dessa serenojovialidade, como se fosse um bem-estar não ameaçado.

A mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado ÉDIPO, foi concebida por Sófocles como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte. A criatura nobre não peca, é o que o poeta profundo nos quer dizer: por sua atuação pode ir abaixo toda e qualquer lei, toda e qualquer ordem natural e até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado. É o que o poeta, na medida em que é ao mesmo tempo um pensador religioso, nos quer dizer: como poeta, ele nos mostra primeiro um nó processual prodigiosamente atado, que o juiz lentamente, laço por laço, desfaz, para a sua própria perdição; a autêntica alegria helênica por tal desatamento dialético é tão grande que, por esse meio, um sopro de serenojovialidade superior se propaga sobre a obra inteira, o qual apara por toda a parte as pontas dos horríveis pressupostos daquele processo. Em *Édipo em Colono* nos deparamos com essa mesma serenojovialidade, porém elevada a uma transfiguração infinita; em face do velho, atingido pelo excesso de desgraça, que, a tudo quanto lhe advém, é abandonado como puro *sofredor* — ergue-se a serenojovialidade sobreterrena, que baixa das esferas divinas e nos dá a entender que o herói, em seu comportamento puramente passivo, alcança a sua suprema atividade, que se estende muito além de sua vida, enquanto que a sua busca e empenho conscientes apenas o conduziram à passividade. Assim vão-se desatando lentamente, na fábula de Édipo, os nós processuais inextrincavelmente enredados aos olhos dos mortais — e a mais profunda alegria humana nos domina diante dessa divina contraparte da dialética. Se com essa explanação fizemos justiça ao poeta, ainda assim se poderá sempre perguntar se com isso se esgotou o conteúdo do mito: e aqui se evidencia que toda a concepção do poeta nada mais é senão aquela imagem luminosa que a natureza sanadora nos antepõe,

após um olhar nosso ao abismo. Édipo, o assassino de seu pai, o marido de sua mãe, Édipo, o decifrador do enigma da Esfinge! O que nos diz a misteriosa tríade dessas ações fatais? Há uma antiqüíssima crença popular, persa, sobretudo, segundo a qual um sábio mago só podia nascer do incesto, o que nós, em relação a Édipo, o decifrador do enigma e desposante de sua mãe, devemos interpretar imediatamente no sentido de que lá onde, por meio das forças divinatórias e mágicas, foi quebrado o sortilégio do presente e do futuro, a rígida lei da individuação e mesmo o encanto próprio da natureza, lá deve ter-se antecipado como causa primordial uma monstruosa transgressão da natureza — como era ali o incesto; pois como se poderia forçar a natureza a entregar seus segredos, senão resistindo-lhe vitoriosamente, isto é, através do inatural? Este conhecimento eu o vejo cunhado naquela espantosa tríade do destino edipiano: aquele que decifra o enigma da natureza — essa esfinge biforme[61] —, ele mesmo tem de romper também, como assassino do pai e esposo da mãe, as mais sagradas ordens da natureza. Sim, o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisíaca, é um horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza. "O aguilhão da sabedoria se volta contra o sábio; a sabedoria é um crime contra a natureza": tais são as terríveis sentenças que o mito nos grita: o poeta helênico, porém, toca qual um raio de sol a sublime e temível coluna memnônica[62] do mito, de modo que este de súbito começa a soar — em melodias sofoclianas!

À glória da passividade contraponho agora a glória da atividade, que o *Prometeu* de Ésquilo ilumina. Aquilo que o pensador Ésquilo tinha aqui a nos dizer, aquilo que ele como poeta apenas nos deixou pressentir através de sua imagem alegórica, é o que o jovem Goethe soube nos desvendar nas arrojadas palavras de seu *Prometeu*:

Aqui sentado, formo homens
À minha imagem,
Uma estirpe que seja igual a mim,

Para sofrer, para chorar,
Para gozar, para alegrar-se
E para não te respeitar,
Como eu! [63]

O homem, alçando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga os deuses a se aliarem a ele, porque, em sua autônoma sabedoria, ele tem na mão a existência e os limites desta. O mais maravilhoso, porém, nesse poema sobre Prometeu, que por seu pensamento básico constitui o próprio hino da impiedade, é o profundo pendor esquiliano para a *justiça*: o incomensurável sofrimento do "indivíduo" audaz, de um lado, e, de outro, a indigência divina, sim, o pressentimento de um crepúsculo dos deuses, o poder que compele os dois mundos do sofrimento à reconciliação, à unificação metafísica — tudo isso lembra, com máxima força, o ponto central e a proposição principal da consideração esquiliana do mundo, aquela que vê a Moira tronando, como eterna justiça, sobre deuses e homens. Dada a espantosa audácia com que Ésquilo coloca o mundo olímpico nos pratos da balança da justiça, devemos ter presente que o heleno profundo dispunha, em seus Mistérios, de um substrato inamovivelmente firme de pensar metafísico e que podia descarregar nos Olímpicos todos os seus acessos céticos. O artista grego, em especial, experimentava com respeito às divindades um obscuro sentimento de dependência recíproca e precisamente no Prometeu de Ésquilo tal sentimento está simbolizado. O artista titânico encontrava em si a crença atrevida de que podia criar seres humanos e, ao menos, aniquilar deuses olímpicos: e isso, graças à sua superior sabedoria, que ele, em verdade, foi obrigado a expiar pelo sofrimento eterno. O magnífico "poder" do grande gênio, que mesmo ao preço do perene sofrimento custa barato, o áspero orgulho do *artista*, eis o conteúdo e a alma da poesia esquiliana, enquanto Sófocles, em seu Édipo, entoa, qual um prelúdio, o hino triunfal do *santo*. Mas não é tampouco com a interpretação dada por Ésquilo ao mito que se mede neste a assombrosa profundidade de seu terror: o prazer de vir-a-ser do artista, a alegria da criação artística a desafiar todo e qualquer infortú-

nio, é apenas uma luminosa imagem de nuvem e de céu que se espelha sobre um lago negro de tristeza. A lenda de Prometeu é possessão original do conjunto da comunidade dos povos árias e documento de sua aptidão para o trágico profundo, sim, talvez não fosse até inverossímil que esse mito, de um modo inerente, tivesse para o ser ariano a mesma significação característica que o mito do pecado original tem para o semítico, e que entre os dois mitos exista um grau de parentesco como entre irmão e irmã.[64] O pressuposto desse mito prometéico é o valor incalculável que o homem ingênuo atribui ao *fogo* como verdadeiro paládio[65] de toda cultura nascente: mas que o homem reine irrestritamente sobre o fogo e que o receba não como uma dádiva do céu, como raio incendiário ou como ardente queimor do Sol, isto é algo que àqueles contemplativos homens primevos parecia um sacrilégio, um roubo perpetrado contra a natureza divina. E assim o primeiro problema filosófico estabelece imediatamente uma penosa e insolúvel contradição entre homem e deus, e a coloca como um bloco rochoso à porta de cada cultura. O melhor e o mais excelso do que é dado à humanidade participar, ela o consegue graças a um sacrilégio, e precisa agora aceitar de novo as suas conseqüências, isto é, todo o caudal de sofrimentos e pesares com que os ofendidos Celestes afligem o nobre gênero humano que aspira ao ascenso: é um áspero pensamento que, através da *dignidade* que confere ao sacrilégio, contrasta estranhamente com o mito semítico do pecado original, em que a curiosidade, a ilusão mentirosa, a sedutibilidade, a cobiça, em suma, uma série de afecções particularmente femininas são vistas como a origem do mal. O que a representação ariana distingue é a idéia sublime do *pecado ativo* como a virtude genuinamente prometéica: com o que é encontrado ao mesmo tempo o substrato ético da tragédia pessimista, como a *justificação* do mal humano e, na verdade, tanto da culpa humana quanto do sofrimento por ela causado. A desventura na essência das coisas — que o contemplativo ariano não está propenso a afastar capciosamente —, a contradição no âmago do mundo se lhe revela como uma confusão de mundos diversos, por exemplo, de um mundo divino e um mundo humano,

dos quais cada um, como indivíduo, está certo, mas, como mundo singular ao lado de outro, tem de sofrer por sua individuação. Na heróica impulsão do singular para o geral, na tentativa de ultrapassar o encanto da individuação e de querer ser ele mesmo a única essência do mundo, padece ele em si a contradição primordial oculta nas coisas, isto é, comete sacrilégio e sofre. Assim, os árias entendem o sacrilégio como homem e os semitas entendem o pecado como mulher, do mesmo modo que o sacrilégio original é perpetrado pelo homem e o pecado original pela mulher. De resto, diz o coro das bruxas:

Nós não tomamos isso tão a rigor:
Com mil passos a mulher o faz;
Mas, por mais que ela se apresse,
O homem o perfaz com um pulo.[66]

Quem compreende esse cerne interior da lenda de Prometeu — quer dizer, a necessidade de sacrilégio imposta ao indivíduo que aspira ao titânico — deverá também sentir ao mesmo tempo o não-apolíneo dessa concepção pessimista; pois Apolo quer conduzir os seres singulares à tranqüilidade precisamente traçando linhas fronteiriças entre eles e lembrando sempre de novo, com suas exigências de autoconhecimento e comedimento, que tais linhas são as leis mais sagradas do mundo. Mas, para que a forma, nessa tendência apolínea, não se congelasse em rigidez e frieza egípcias, para que no esforço de prescrever às ondas singulares o seu curso e o seu âmbito não fosse extinto o movimento do lago inteiro, de tempo em tempo a maré alta do dionisíaco torna a desfazer todos aqueles pequenos círculos em que a "vontade" unilateralmente apolínea procura constranger a helenidade. Essa repentina maré montante do dionisíaco toma então sobre o seu dorso as pequenas vagas dos indivíduos, assim como o irmão de Prometeu, o titã Atlas, tomou sobre o seu dorso a Terra. Esse afã titânico de ser como que o Atlas de todos os indivíduos e carregá-los com a larga espádua cada vez mais alto e cada vez mais longe, é o que há de comum entre o prometéico e o dionisíaco. O Prometeu esquiliano é, nessa consideração, uma máscara dionisíaca, ao passo

que, no profundo pendor para a justiça antes mencionado, Ésquilo trai, ao olho penetrante, a sua descendência paterna de Apolo, o deus da individuação e dos limites da justiça. E assim a dupla essência do Prometeu esquiliano, sua natureza a um só tempo dionisíaca e apolínea, poderia ser do seguinte modo expressa em uma formulação conceitual: "Tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado".

Isso é o teu mundo! Isso se chama um mundo![67]

10.

É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. Que por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade, eis o único fundamento essencial para a tão amiúde admirada "idealidade" típica daquelas célebres figuras. Não sei quem asseverou que todos os indivíduos enquanto indivíduos são cômicos e, portanto, não trágicos: de onde se deduz que os gregos não *podiam* suportar em absoluto indivíduos na cena trágica. De fato, eles parecem ter sentido assim; como, aliás, aquela distinção e avaliação platônica da "idéia" em contraposição ao "ídolo", à reprodução, estava profundamente radicada na natureza helênica. Para que possamos, porém, nos servir da terminologia de Platão, dever-se-ia falar mais ou menos do seguinte modo das figuras trágicas do palco helênico: o único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual. Pela maneira como o deus aparecente fala e atua, ele se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre: e o fato de ele *aparecer* com tanta precisão e nitidez épicas é efeito do Apolo oniromante que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco, através daquela apa-

rência similiforme. Na verdade, porém, aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação, a cujo respeito mitos maravilhosos contam que ele, sendo criança, foi despedaçado pelos Titãs e que agora, nesse estado, é adorado como Zagreus:[68] com isso se indica que tal despedaçamento, o verdadeiro *sofrimento* dionisíaco, é como uma transformação em ar, água, terra e fogo, que devemos considerar, portanto, o estado da individuação, enquanto fonte e causa primordial de todo sofrer, como algo em si rejeitável. Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas, os homens. Nessa existência de deus despedaçado tem Dionísio a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano. A esperança dos epoptas[69] dirigia-se, porém, para um renascimento de Dionísio, que devemos agora conceber, apreensivos, como o fim da individuação: em honra desse terceiro Dionísio vindouro ressoava o bramante hino de júbilo dos epoptas. E por essa simples esperança espalha-se um raio de alegria pelo semblante do mundo dilacerado, destroçado em indivíduos: como no-lo afigura o mito através da imagem de Deméter imersa em eterna tristeza, que volta a *alegrar-se* pela primeira vez quando lhe dizem que poderá dar à luz *de novo* a Dionísio. Nos pontos de vista aduzidos temos já todas as partes componentes de uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a *doutrina misteriosófica da tragédia*: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida.

Já foi sugerido antes que o *epos* homérico é a poesia da cultura olímpica, com a qual esta cantou o seu próprio cântico de vitória sobre os terrores da titanomaquia. Agora, sob a influência preponderante da poesia trágica, os mitos homéricos voltam a nascer e mostram nessa metempsicose que, entrementes, a cultura olímpica também foi vencida por uma mundivisão ainda mais profunda. O altivo titã Prometeu avisou a seu torturador olímpico que a sua soberania estava

ameaçada pelo maior dos perigos, a menos que se aliasse a ele no devido tempo. Em Ésquilo reconhecemos a aliança do aterrorizado Zeus, temeroso de seu fim, com o Titã. Assim, a antiga era titânica é posteriormente de novo retirada do Tártaro e trazida à luz. A filosofia da natureza nua e selvagem contempla os mitos do mundo homérico, que passam dançando com o semblante desvelado da verdade: eles empalidecem, tremem diante dos olhos relampejantes dessa deusa — até que o poderoso punho do artista dionisíaco os força a entrar no serviço da nova divindade. A verdade dionisíaca se apossa do domínio conjunto do mito como simbolismo de *seus* conhecimentos e exprime o fato, em parte no culto público da tragédia, em parte nas celebrações secretas das festividades dramáticas dos Mistérios, mas sempre debaixo do velho envoltório mítico. Qual força foi essa que libertou Prometeu de seu abutre e transformou o mito em veículo da sabedoria dionisíaca? A força hercúlea da música: é ela que, chegando na tragédia à sua mais alta manifestação, sabe interpretar o mito com nova e mais profunda significação; de tal modo que já tivemos antes de caracterizar isso como a mais poderosa faculdade da música. Pois é o destino de todo mito arrastar-se pouco a pouco na estreiteza de uma suposta realidade histórica e ser tratado por alguma época ulterior como um fato único com pretensões históricas: e os gregos já estavam inteiramente em vias de reestampar com perspicácia e arbítrio todo o seu sonho mítico de juventude em uma *estória de juventude* histórico-pragmática. Pois essa é a maneira como as religiões costumam morrer: quando os pressupostos míticos de uma religião passam a ser sistematizados, sob os olhos severos e racionais de um dogmatismo ortodoxo, como uma suma acabada de eventos históricos, e quando se começa a defender angustiadamente a credibilidade dos mitos, mas, ao mesmo tempo, a resistir a toda possibilidade natural de que continuem a viver e a proliferar, quando, por conseguinte, o sentimento para com o mito morre e em seu lugar entra a pretensão da religião a ter fundamentos históricos. Esse mito moribundo é agora capturado pelo gênio recém-nascido da música dionisíaca: e em suas mãos floresce ele mais uma vez, em cores como jamais

apresentara, com um aroma que excita o pressentimento nostálgico de um mundo metafísico. Após essa última florescência, desmorona, suas flores murcham, e logo os sardônicos Lucianos da Antigüidade apanham as desbotadas e devastadas pétalas, arrastadas por todos os ventos. Através da tragédia o mito chega ao seu mais profundo conteúdo, à sua forma mais expressiva; uma vez mais ele se ergue, como um herói ferido, e em seus olhos, com derradeiro e poderoso brilho, arde todo o excesso de força, junto com a calma cheia de sabedoria do moribundo.

O que pretendias tu, sacrílego Eurípides, quando tentaste obrigar o moribundo a prestar-te mais uma vez serviço? Ele morreu sob tuas mãos brutais: e agora precisas de um mito arremedado, mascarado, que, como o macaco de Hércules, só saiba engalanar-se com o velho fausto. E assim como o mito morreu para ti, também morreu para ti o gênio da música: e mesmo se saqueaste com presas ávidas todos os jardins da música, ainda assim só pudeste chegar a uma arremedada música mascarada. E porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou: afugenta todas as paixões de seu covil e as conjura em teu círculo, afila e aguça como se deve uma dialética sofística para as falas de teus heróis — também os teus heróis têm paixões arremedadas e mascaradas e proferem apenas falas arremedadas e mascaradas.

11.

A tragédia grega sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em conseqüência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranqüila morte. Se de fato corresponde a um feliz estado natural separar-se da vida com uma bela descendência e sem qualquer espasmo, então o fim daquelas espécies de arte mais antigas nos mostra semelhante estado natural feliz: elas afundam lentamente e diante de seus olhares moribundos já se erguem os seus mais belos renovos, que alçam a cabeça com breves ges-

tos de impaciência. Com a morte da tragédia grega, ao contrário, surgiu um vazio enorme, por toda parte profundamente sentido; tal como certa vez aconteceu com marujos gregos, no tempo de Tibério, que ouviram em uma ilha solitária o brado consternador: "O grande Pã está morto!", também ressoava agora como um doloroso lamento através do mundo helênico: "A tragédia está morta!". Com ela perdeu-se a própria poesia! Fora, fora, idevos, raquíticos e definhados epígonos! Ide para o Hades, para que lá possais saciar-vos ao menos com as migalhas dos antigos mestres!

Mas quando, apesar de tudo, desabrochou um novo gênero, que reverenciava na tragédia a sua predecessora e mestra, houve que perceber então com pavor que ela apresentava realmente os traços de sua mãe, porém aqueles que esta, em sua longa luta com a morte, mostrara. Essa luta com a morte da tragédia foi travada por EURÍPIDES; aquele gênero tardio de arte é conhecido como *nova comédia ática.*[70] Nela continuou a viver a figura degenerada da tragédia, um monumento a seu penoso e violento passamento.

Nesse contexto é compreensível a apaixonada inclinação que os poetas da Nova Comédia sentiam por Eurípides; tanto que não mais estranha o desejo de Filemon, que gostaria de ser imediatamente enforcado a fim de visitar Eurípides no Hades: desde que pudesse estar de algum modo persuadido de que o extinto também agora continuava de posse de seu entendimento. Se se quiser, porém, com toda a brevidade, e sem a pretensão de dizer algo exaustivo, caracterizar aquilo que Eurípides tinha em comum com Menandro e Filemon e o que exercia sobre eles um efeito tão excitantemente exemplar, bastará dizer que *o espectador* foi levado por Eurípides à cena. Quem tiver compreendido de que matéria os tragediógrafos prometéicos anteriores a Eurípides formavam os seus heróis e quão longe deles estava o propósito de trazer à cena a máscara fiel da realidade, tal pessoa também estará esclarecida sobre a tendência inteiramente divergente de Eurípides. Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco, o espelho, em que antes apenas os traços grandes e audazes chegavam à expressão, mostrou agora aquela desagradável

exatidão que também reproduz conscienciosamente as linhas mal traçadas na natureza. Odisseu, o heleno típico da arte antiga, vai agora baixando sob as mãos dos novos poetas, até a figura do *graeculus*,[71] que doravante, como escravo doméstico, bonachão e espertalhão, está no centro do interesse dramático. O mérito que Eurípides atribui a si mesmo em *As rãs* aristofanescas, o de ter libertado com os seus remédios caseiros a arte trágica da pomposa obesidade, isto é algo que se pode perceber acima de tudo em seus heróis trágicos. No essencial, o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripidiano e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem. Mas o caso não ficou somente nessa alegria: cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípides e, ao competir com Ésquilo no concurso, ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar conseqüências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações. Graças a essa transformação da linguagem pública, ele tornou possível, no todo, a comédia nova. Pois de ora em diante não existiu mais segredo nenhum de como e com que sentenças o cotidiano podia representar-se no palco. A mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípides edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali o semideus na tragédia e o sátiro bêbado ou o semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem. E assim o Eurípides aristofanesco realça em louvor próprio o fato de ter representado a vida e a atividade comuns, de todos conhecidas, diárias, sobre as quais todo o mundo está capacitado a dar opinião. Se agora a massa inteira filosofa, administra suas terras e bens e conduz seus processos com inaudita sagacidade, isso, diz Eurípides, constitui mérito seu e efeito da sabedoria por ele inoculada no povo.

A uma multidão desse modo preparada e esclarecida podia agora dirigir-se a nova comédia, para a qual Eurípides se tornou em certa medida o maestro do coro; só que dessa vez era o coro de espectadores que precisava ser ensaiado. Tão logo ele foi ensaiado a cantar na tonalidade euripidiana, surgiu aquele gênero de espetáculo de tipo enxadrístico, a comédia nova, com o seu constante triunfo da esperteza e da

malícia. Eurípides porém — o maestro do coro — era incessantemente louvado: sim, as pessoas teriam se matado só para aprender dele mais ainda, se não se soubesse que os poetas trágicos estavam tão mortos quanto a tragédia. Com ela, entretanto, o heleno havia renunciado à crença em sua própria imortalidade, não só à crença em um passado ideal, como a crença em um futuro ideal. A frase do conhecido epitáfio, "quando velho, leviano e excêntrico",[72] aplica-se outrossim à helenidade senil. O instante, o chiste, a irreflexão, o capricho são suas deidades supremas; o quinto estado, o do escravo ou, pelo menos, a sua mentalidade, chega agora ao poder; e se em geral ainda se pode falar da "serenojovialidade grega", trata-se da serenojovialidade do escravo, que não sabe responsabilizar-se por nada de grave, nem aspirar a nada de grande nem valorizar nada do passado e do futuro mais do que do presente. Essa aparência da "serenojovialidade grega" foi o que antes revoltou as naturezas profundas e terríveis dos primeiros quatrocentos anos do cristianismo: a elas, essa fuga mulheril diante do que é sério e assustador, esse covarde deixar-se contentar com o gozo confortável, parecia-lhes não somente desprezível, mas a própria disposição anticristã. E cabe atribuir à sua influência o fato de a visão da Antigüidade grega subsistente durante séculos reter com tenacidade quase invencível aquela cor rosada da serenojovialidade — como se nunca tivesse existido o século VI, com o seu nascimento da tragédia, com os seus Mistérios, com o seu Pitágoras e com Heráclito, sim, como se nunca tivessem existido as obras de arte da grande época, as quais no entanto — cada uma por si — não podem explicar-se de modo algum como se brotadas do solo de uma tal serenojovialidade e de um tal prazer de viver senis e de natureza servil, apontando para uma consideração do mundo inteiramente outra como seu fundamento de existência.

Se há pouco se afirmou que Eurípides levou o espectador ao palco, a fim de com isso habilitá-lo de verdade e pela primeira vez a fazer juízo sobre o drama, poderia surgir a impressão de que a arte trágica mais antiga não saiu de uma relação desequilibrada com o espectador: e poder-se-ia estar tentado a elogiar, como um progresso sobre Sófocles, a ten-

dência radical de Eurípides no sentido de estabelecer uma relação adequada entre obra de arte e público. Mas o caso é que o "público" é apenas uma palavra e de modo algum uma grandeza homogênea e em si persistente. De onde viria ao artista a obrigação de acomodar-se a um poder cuja força reside apenas no número? E se ele se sente, por seu talento e por seus desígnios, superior a cada um desses espectadores individualmente, por que deveria sentir mais respeito pela expressão comum de todas essas capacidades a ele subordinadas do que pelo espectador individual relativamente dotado ao máximo? Na verdade, nenhum artista grego, no curso de uma longa vida, tratou o seu público com maior audácia e auto-suficiência do que precisamente Eurípides; ele que, mesmo quando a multidão se arrojava a seus pés, em sublime arrogância atirava-lhe abertamente ao rosto a sua própria tendência, aquela mesma tendência com a qual havia triunfado sobre a massa. Se esse gênio houvesse alimentado o mais ligeiro respeito pelo pandemônio do público, teria sucumbido sob os golpes do insucesso muito antes de chegar à metade de sua carreira. Diante dessa ponderação, vemos que a nossa afirmação, segundo a qual Eurípides levou o espectador ao palco, a fim de torná-lo verdadeiramente apto ao ajuizamento, era apenas uma afirmação provisória, e que devemos procurar uma compreensão mais profunda de sua tendência. Ao invés, é algo conhecido em toda parte que Ésquilo e Sófocles, durante toda a vida, e por muito tempo depois, gozaram, com plena posse, do favor popular e que, portanto, com respeito a esses predecessores de Eurípides, não se poderia falar de modo algum de uma relação desequilibrada entre obra de arte e público. O que foi então que impeliu o artista ricamente dotado e incessantemente movido à criação a desviar-se de maneira tão violenta do caminho sobre o qual brilhavam o sol dos maiores nomes poéticos e o céu desanuviado do favor popular? Que singular consideração para com o espectador o conduziu contra o espectador?

Como poeta, Eurípides sentia-se — tal é a solução do enigma há pouco apresentado — muito acima da massa, mas não acima de dois de seus espectadores: à massa ele a trouxe à cena, a esses dois espectadores ele respeitava como os únicos juízes e mestres de toda a sua arte aptos a emitir sentença; seguindo suas instruções e admoestações, transportou o mundo todo de sentimentos, paixões e experiências, que até então se apresentava no banco dos espectadores como coro invisível em toda representação festiva, para a alma de seus heróis cênicos; cedeu a suas exigências quando procurou, para esses novos caracteres, também nova palavra e novo tom; somente em suas vozes ouvia as sentenças válidas sobre suas criações, assim como o estímulo promissor de vitória, quando se via outra vez condenado pela justiça do público.

Desses dois espectadores, um é o próprio Eurípides, Eurípides *como pensador*, não como poeta. Dele se poderia dizer que a extraordinária abundância de seu talento crítico, de maneira parecida à de Lessing, se não gerou, pelo menos fecundou continuamente um produtivo impulso artístico secundário. Com esse dom, com toda a clareza e agilidade de seu pensar crítico, sentara-se Eurípides no teatro e se empenhara por reconhecer, como em uma pintura obscurecida, traço após traço, linha após linha, as obras-primas de seus grandes antecessores. E aí encontrara algo que não deve ser surpresa para o iniciado nos arcanos mais profundos da tragédia esquiliana: percebeu alguma coisa de incomensurável em cada traço e em cada linha, uma certa precisão enganadora e ao mesmo tempo uma profundidade enigmática, sim, uma infinitude do fundo. A mais clara figura ainda assim trazia consigo uma cabeleira de cometa, que parecia apontar para o incerto, o inclarificável. O mesmo lusco-fusco estendia-se sobre a estrutura do drama, particularmente sobre o significado do coro. E quão duvidosa permanecia para ele a solução dos problemas éticos! Quão questionável o tratamento dos mitos! Quão desigual a repartição de ventura e desventura! Mesmo na linguagem da tragédia antiga havia para ele muita coisa de ofensiva, ao menos enigmática; em especial, achava haver demasiada pompa para relações muito comuns, demasiados tropos e monstruosidades para a simplicidade dos caracteres. Assim, cismando, intranqüilo, ficava sentado no teatro, e ele, o espectador, confessava a si mesmo que não entendia seus grandes predecessores. Mas como o entendi-

mento significava para ele a própria raiz de todo desfrute e criação, precisava indagar e mirar à sua volta para saber se alguém mais pensava como ele e confessava igualmente aquela incomensurabilidade. Porém, a maioria, e com eles os melhores, só tinha a oferecer-lhe um sorriso desconfiado; ninguém conseguiu explicar-lhe por que, em face de suas dúvidas e objeções, os grandes mestres estavam, não obstante, certos. E nessa dolorosa situação ele encontrou *o outro espectador*, que não compreendia a tragédia e por isso não a estimava. Aliando-se-lhe, pôde atrever-se, saindo de seu isolamento, a encetar a tremenda luta contra as obras de arte de Ésquilo e Sófocles — não com escritos polêmicos, porém como poeta dramático que opõe a *sua* representação da tragédia à representação tradicional.

12.

Antes de chamarmos pelo nome esse outro espectador, detenhamo-nos aqui um instante para reconduzir à memória a impressão anteriormente descrita do elemento discordante e incomensurável na essência da própria tragédia esquiliana. Pensemos em nossa própria estranheza perante o *coro* e perante o *herói trágico* dessa tragédia, nenhum dos quais sabíamos combinar com os nossos hábitos, tampouco com a tradição — até que tornamos a descobrir aquela duplicidade mesma como fonte e essência primordiais da tragédia grega, como expressão dos dois impulsos artísticos entramados entre si, o *apolíneo* e o *dionisíaco*.

Excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não-dionisíacas — tal é a tendência de Eurípides que agora se nos revela em luz meridiana.

O próprio Eurípides, no entardecer da vida, apresentou de maneira muito enérgica a seus contemporâneos a questão do valor e do significado dessa tendência, em um mito. Deve realmente o dionisíaco subsistir? Não será mister extirpá-lo à força do solo helênico? Certamente, nos diz o poeta, se apenas fosse possível; mas o deus Dionísio é demasiado poderoso: o mais inteligente adversário — como Penteu em *As bacantes* — é inesperadamente enfeitiçado por ele e corre depois com esse feitiço para a desgraça. O juízo dos dois anciões, Cadmo e Tirésias, parece ser também o do poeta velho: as reflexões dos mais sagazes indivíduos não derrubam aquelas antigas tradições populares, aquela veneração eternamente propagada de Dionísio, sim, que, em face de forças tão maravilhosas, convém mostrar ao menos prudente cooperação diplomática; e, ainda assim, é sempre possível que o deus, diante de tão tíbia cooperação, se ofenda e transforme no fim o diplomata — como aqui Cadmo — em dragão. Isso nos diz o poeta, que resistiu a Dionísio, com força heróica, durante uma longa vida — para ao fim dela concluir a sua carreira por uma glorificação do adversário e em uma espécie de suicídio, como alguém que, sentindo tonturas, só para escapar da terrível e não mais suportável vertigem, se atirasse do alto de uma torre. Essa tragédia é um protesto contra a exeqüibilidade de sua tendência; mas, infelizmente, ela já havia sido realizada! O maravilhoso acontecera: quando o poeta se retratou, a sua tendência já tinha triunfado. Dionísio já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo. Ainda que Eurípides procure nos consolar com sua retratação, não consegue: o mais esplêndido templo jaz em ruínas; de que nos servem as lamentações do destruidor e sua confissão de que era o mais belo de todos os templos? E mesmo que Eurípides tenha sido condenado pelo juízo artístico de todos os tempos a ser convertido em dragão — a quem poderia satisfazer essa lamentável compensação?

Aproximemo-nos agora dessa tendência *socrática* com a qual Eurípides combateu e venceu a tragédia esquiliana.

Que objetivo — devemos agora perguntar-nos — poderia em geral, na mais alta idealidade de sua execução, ter o

propósito euripidiano de basear o drama tão-somente sobre o não-dionisíaco? Que forma do drama ainda restava, se este não deveria nascer do regaço da música naquele misterioso lusco-fusco do dionisíaco? Unicamente o *epos dramatizado*: mas neste domínio apolíneo da arte o efeito trágico é agora, por certo, inalcançável. Não importa no caso o conteúdo dos acontecimentos representados; sim, eu poderia afirmar que teria sido impossível a Goethe, em sua projetada *Nausícaa,*[73] tornar tragicamente comovedor o suicídio daquela idílica criatura, que devia preencher o quinto ato; tão incomum é a potência do épico-apolíneo, que as coisas mais terrificantes ela as encanta aos nossos olhos com aquele prazer pela aparência e a redenção por meio da aparência. O poeta do *epos* dramático não pode, tão pouco quanto o rapsodo épico, amalgamar-se totalmente com as suas imagens: ele continua sempre sendo tranqüila introvisão imóvel a mirar com olhos distantes, que vê *diante* de si as imagens. O ator, em seu *epos* dramatizado, permanece no imo um rapsodo; a consagração própria ao sonhar interior paira sobre todas as suas ações, de modo que ele jamais é inteiramente ator.

Como se comporta agora esse ideal do drama apolíneo em face da peça euripidiana? Tal como o rapsodo solene da época antiga para com o rapsodo mais jovem, cujo caráter o *Íon* platônico também descreve: "Quando digo algo de triste, os meus olhos se enchem de lágimas; mas se o que digo é horrível e tremendo, então os cabelos de minha cabeça se eriçam de terror e meu coração palpita".[74] Aqui já não notamos mais nada daquele épico perder-se na aparência, da frieza sem afetos do verdadeiro ator, o qual, precisamente em sua suprema atividade, é todo aparência e prazer pela aparência. Eurípides é o ator com o coração pulsante, com os cabelos arrepiados: como pensador socrático, projeta o plano; como ator apaixonado, executa-o. Artista puro ele não é nem ao projetar nem ao executar. Assim, o drama euripidiano é ao mesmo tempo uma coisa fria e ígnea, capaz de gelar e de queimar; é-lhe impossível atingir o efeito apolíneo do *epos*, ao passo que, de outro lado, libertou-se o mais possível do elemento dionisíaco e agora, para produzir efeito em geral, precisa de novos meios de excitação, os quais já não

podem encontrar-se dentro dos dois únicos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisíaco. Tais excitantes são frios *pensamentos* paradoxais — em vez das introvisões apolíneas — e *afetos* ardentes — em lugar dos êxtases dionisíacos — e, na verdade, são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte.

Tendo pois reconhecido amplamente que Eurípides não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo, que sua tendência antidionisíaca se perdeu antes em uma via naturalista e inartística, devemos agora nos acercar mais da essência do *socratismo estético*, cuja suprema lei soa mais ou menos assim: "Tudo deve ser inteligível para ser belo", como sentença paralela à sentença socrática: "Só o sabedor é virtuoso". Com tal cânone na mão, mediu Eurípides todos os elementos singulares e os retificou conforme esse princípio: a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática, a música coral. O que nós, em comparação à tragédia sofocliana, costumávamos levar tantas vezes à conta de Eurípides como defeito, é principalmente produto desse penetrante processo crítico, dessa atrevida intelecção. O *prólogo* euripidiano nos serve de exemplo da produtividade desse método racionalista. Nada pode haver de mais contrário à nossa técnica cênica do que o prólogo no drama de Eurípides. Que uma personagem individual se apresente no início da peça contando quem ela é, o que precedeu à ação, o que aconteceu até então, sim, o que no decurso da peça há de acontecer — isso um autor teatral moderno tacharia de renúncia propositada e imperdoável ao efeito da tensão. De fato, sabe-se tudo o que vai ocorrer. Quem vai querer esperar que ocorra realmente? — Mesmo porque, no caso, não se verifica absolutamente a excitante relação de um sonho vaticinador com uma realidade que se apresentará mais tarde. Completamente diverso era o modo de Eurípides refletir. O efeito da tragédia jamais repousava sobre a tensão épica, sobre a estimulante incerteza acerca do que agora e depois iria suceder, mas antes sobre aquelas grandes cenas retórico-líricas em que a paixão e a dialética do protagonista se acaudalavam em largo e poderoso rio. Tudo predispunha para o *pathos* e não para a ação, e aquilo que não predispunha ao *pathos* era consi-

derado reprovável. O que, porém, dificulta mais fortemente a entrega aprazível a tais cenas é um elo que falta ao ouvinte, uma lacuna no tecido da estória precedente; enquanto o ouvinte tiver ainda de calcular o significado desta ou daquela personagem, quais os pressupostos deste ou daquele conflito dos pendores e intenções, sua plena imersão no sofrer e no agir dos protagonistas, a dor e o temor compartilhados a ponto de se perder o alento ainda não são possíveis. A tragédia sofocliana-esquiliana empregava os mais engenhosos meios artísticos para pôr em mãos do espectador, nas primeiras cenas, em certa medida de um modo acidental, todos aqueles fios necessários ao entendimento: um traço em que se comprova essa nobre mestria artística que mascara o *necessariamente* formal e, ao mesmo tempo, o deixa aparecer como acidental. Em todo o caso, Eurípides acreditava ter notado que, durante aquelas primeiras cenas, o espectador era tomado de peculiar inquietação, ao querer resolver o problema de calcular a estória antecedente, de modo que a beleza poética e o *pathos* da exposição ficavam para ele perdidos. Por isso introduziu o prólogo antes da exposição e na boca de uma personagem a quem se devia conceder confiança: uma divindade precisava, em certa medida, garantir ao público o desenrolar da tragédia e tirar toda dúvida quanto à realidade do mito: mais ou menos como Descartes só conseguiu demonstrar a realidade do mundo empírico apelando para a veracidade de Deus e a sua incapacidade para a mentira. Essa mesma veracidade divina é utilizada por Eurípides mais uma vez no encerramento de seu drama, a fim de salvaguardar perante o público o futuro de seus heróis: é a tarefa do famoso *deus ex machina*.[75] Entre a visão épica do antes e a do depois, encontra-se o presente lírico-dramático, o "drama" propriamante dito.

Assim, Eurípides é acima de tudo, como poeta, o eco de seus conhecimentos conscientes; é isso precisamente o que lhe confere uma posição tão memorável na história da cultura grega. Com respeito à sua criação crítico-produtiva, ele deve amiúde ter sentido como se estivesse vivificando para o drama o começo do escrito de Anaxágoras, cujas primeiras palavras rezam: "No princípio tudo estava juntado: aí veio

a inteligência e criou ordem". E se Anaxágoras, com o seu *nous*,[76] parecia, dentre os filósofos, o primeiro homem sóbrio em meio a um bando de puros beberrões, também Eurípides pode ter concebido, sob uma imagem parecida, a sua relação com os demais poetas da tragédia. Enquanto o único ordenador e fautor do todo, o *nous*, permanecia ainda excluído da criação artística, tudo continuava juntado, em uma caótica massa primeva; assim devia Eurípides julgar; assim devia ele, como primeiro homem "sóbrio", condenar os poetas "bêbados". Aquilo que Sófocles disse de Ésquilo, ou seja, que ele fazia o correto, embora inconscientemente, não foi dito decerto no sentido de Eurípides, o qual, quando muito, teria admitido que Ésquilo, *porque* ele criava inconscientemente, criava o incorreto. Também o divino Platão fala, quase sempre com ironia, da faculdade criadora do poeta, na medida em que ela não é discernimento [*Einsicht*] consciente, e a equipara à aptidão do adivinho e do intérprete de sonhos; posto que o poeta não é capaz de poetar enquanto não ficar inconsciente e nenhuma inteligência residir mais nele. Eurípides se encarregou, como também Platão o fizera, de mostrar a contraparte do poeta "irracional"; o seu princípio estético, "tudo deve ser consciente para ser belo", é, como já disse, o lema paralelo ao princípio socrático: "Tudo deve ser consciente para ser bom". Em conseqüência disso, Eurípides deve valer para nós como o poeta do socratismo estético. Sócrates, porém, foi aquele *segundo espectador*, que não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípides a ser o arauto de uma nova forma de criação artística. Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no socratismo estético: na medida, porém, em que a luta era dirigida contra o dionisíaco na arte mais antiga, reconhecemos em Sócrates o adversário de Dionísio, o novo Orfeu, que, embora já destinado a ser dilacerado pelas Mênades do tribunal ateniense, obriga, contudo, o deus prepotente a pôr-se em fuga; e este, como no tempo em que fugia de Licurgo, rei dos edônidas,[77] refugiou-se nas profundezas do mar, quer dizer, na maré mística de um culto secreto que deveria recobrir pouco a pouco o mundo inteiro.

13.

Que Sócrates estivesse estreitamente relacionado à tendência de Eurípides, foi algo que não escapou a seus contemporâneos, na Antigüidade; e a expressão mais eloqüente dessa percepção feliz é aquela lenda circulante em Atenas, segundo a qual Sócrates costumava ajudar Eurípides em seu poetar. Ambos os nomes eram pronunciados num só hausto pelos partidários dos "bons velhos tempos", quando se tratava de enumerar os desencaminhadores do povo de então: de sua influência deriva, dizia-se, o fato de que a antiga, maratoniana e quadrada solidez do corpo e da alma seja vítima, cada vez mais, de um duvidoso Iluminismo, em uma progressiva atrofia das virtudes tradicionais. Nesse tom, meio indignado e meio desdenhoso, sói a comédia aristofanesca falar daqueles dois homens, para espanto dos modernos, que na verdade renunciam de bom grado a Eurípides, mas não podem parar de admirar-se que Sócrates apareça em Aristófanes como o primeiro e o supremo *sofista*, como o espelho e o resumo de todas as aspirações sofísticas: diante disso só lhes resta um consolo, o de colocar o próprio Aristófanes como um devasso e mentiroso Alcebíades da poesia. Sem tomar neste ponto a defesa dos profundos instintos de Aristófanes contra semelhantes ataques, sigo adiante para demonstrar, a partir do sentimento dos Antigos, a estreita afinidade existente entre Sócrates e Eurípides; neste sentido convém lembrar que Sócrates, como adversário da arte trágica, se abstinha de freqüentar as representações da tragédia e só se incluía no rol dos espectadores quando uma nova peça de Eurípides era apresentada. O mais célebre, porém, é a associação dos dois nomes na fala do oráculo délfico, que considerou Sócrates o mais sábio dos homens, mas, ao mesmo tempo, sentenciou que Eurípides merecia o segundo prêmio no certame da sabedoria.

Como terceiro nessa escala de gradações foi apontado Sófocles; ele que podia jactar-se, perante Ésquilo, de fazer o correto e de fazê-lo, na verdade, por *saber* o que era correto. Evidentemente o grau de claridade de tal *saber* é precisamente aquele que distinguiu esses três homens em conjunto como os três "sapientes" de seu tempo.

Todavia, a palavra mais incisiva em favor dessa nova e inaudita estimação do saber e da inteligência foi proferida por Sócrates, quando verificou que era o único a confessar a si mesmo que *não sabia nada*; enquanto, em suas andanças críticas através de Atenas, conversando com os maiores estadistas, oradores, poetas e artistas, deparava com a presunção do saber. Com espanto, reconheceu que todas aquelas celebridades não possuíam uma compreensão certa e segura nem sequer sobre suas profissões e seguiam-nas apenas por instinto. "Apenas por instinto": por essa expressão tocamos no coração e no ponto central da tendência socrática. Com ela, o socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija o seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. A partir desse único ponto julgou Sócrates que devia corrigir a existência: ele, só ele, entra com ar de menosprezo e de superioridade, como precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fímbria com todo o respeito.

Eis a extraordinária perplexidade que a cada vez se apodera de nós em face de Sócrates, que nos incita sempre de novo a reconhecer o sentido e o propósito desse fenômeno, o mais problemático da Antigüidade. Quem é esse que ousa, ele só, negar o ser grego, que, como Homero, Píndaro e Ésquilo, Fídias, Péricles, Pítia e Dionísio, como o abismo mais profundo e a mais alta elevação, está seguro de nossa assombrada adoração? Que força demoníaca é essa que se atreve a derramar na poeira a beberagem mágica? Que semideus é esse que o coro de espíritos dos mais nobres da humanidade precisa invocar: "Ai! Ai! Tu o destruíste, o belo mundo, com um poderoso punho; ele cai, se desmorona!"?[78]

Uma chave para o caráter de Sócrates se nos oferece naquele maravilhoso fenômeno que é designado como o "*daimon* de Sócrates". Em situações especiais, quando sua descomunal inteligência começava a vacilar, conseguia ele um firme apoio, graças a uma voz divina que se manifestava em tais momentos. Essa voz, quando vem, sempre *dissuade*.

A sabedoria instintiva mostra-se, nessa natureza tão inteiramente anormal, apenas para contrapor-se, aqui e ali, ao conhecer consciente, *obstando-o*. Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador — uma verdadeira monstruosidade *per defectum*! E na verdade percebemos aí um monstruoso *defectus* de toda disposição mística, de modo que se poderia considerar Sócrates como o específico *não-místico*, no qual, por superfetação, a natureza lógica se desenvolvesse tão excessiva quanto no místico a sabedoria instintiva. De outro lado, porém, aquele impulso lógico que aparece em Sócrates estava inteiramente proibido de voltar-se contra si próprio; nesse fluir desenfreado mostra ele uma força da natureza, como só encontramos, para o nosso horrorizado espanto, nas maiores de todas as forças instintivas. Quem, nos escritos platônicos, houver percebido um só sopro daquela divina ingenuidade e segurança da orientação socrática de vida sentirá também como a formidável roda motriz do socratismo lógico acha-se, por assim dizer, em movimento *por detrás* de Sócrates, e como isso deve ser olhado através de Sócrates como através de uma sombra. Que ele próprio, porém, tinha um certo pressentimento desta circunstância é algo que se exprime na maravilhosa seriedade com que fez valer, em toda parte e até perante os seus juízes, a sua divina vocação. Era tão impossível, no fundo, refutá-lo a esse respeito quanto dar por boa a sua influência dissolvente sobre os instintos. Em face desse conflito insolúvel impunha-se, quando afinal o conduziram ante o foro do Estado grego, uma única forma de condenação, o banimento; dever-se-ia tê-lo expulso para além das fronteiras como algo completamente enigmático, inclassificável, inexplicável, sem que fosse dado a nenhuma posteridade o direito de acusar os atenienses por um ato ignominioso. Mas o fato de ter sido pronunciada contra ele a sentença de morte, e não apenas a de banimento, parece algo que o próprio Sócrates levou a cabo, com plena lucidez e sem qualquer temor da morte: ele caminhou para a morte com aquela calma com que, na descrição de Platão,

deixa o simpósio como o último dos beberrões a fazê-lo, nos primeiros albores da manhã, a fim de começar um novo dia; enquanto atrás dele, nos bancos ou no chão, jazem os seus adormecidos comensais a sonhar com Sócrates, o verdadeiro erótico. *O Sócrates moribundo* tornou-se o novo e jamais visto ideal da nobre mocidade grega: mais do que todos, o típico jovem heleno, Platão, prostrou-se diante dessa imagem com toda a fervorosa entrega de sua alma apaixonada.

14.

Imaginemos agora o grande e único olho ciclópico de Sócrates, voltado para a tragédia, aquele olho em que nunca ardeu o gracioso delírio de entusiasmo artístico — e pensemos quão interdito lhe estava mirar com agrado para os abismos dionisíacos: o que devia ele realmente divisar na "sublime e exaltada" arte trágica, como Platão a denomina? Algo verdadeiramente irracional, com causas sem efeitos e com efeitos que pareciam não ter causas; e, no todo, um conjunto tão variegado e multiforme que teria de repugnar a uma índole ponderada, constituindo, entretanto, para as almas sensíveis e suscetíveis uma perigosa isca. Sabemos, aliás, qual o único gênero da arte poética que ele compreendia, *a fábula esópica*: e isso por certo se dava com aquela sorridente complacência com a qual o honrado e bom Gellert canta, na fábula da abelha e da galinha, o louvor à poesia:

Tu vês em mim para o que ela serve,
A quem não tem muito entendimento,
Para dizer a verdade por uma imagem.[79]

A Sócrates, porém, parecia que a arte trágica nunca "diz a verdade": sem considerar o fato de que se dirigia àquele que "não tem muito entendimento", portanto não aos filósofos: daí um duplo motivo para manter-se dela afastado. Como Platão, ele a incluía nas artes aduladoras, que não representam o útil, mas apenas o agradável, e por isso exigia de seus discípulos a abstinência e o rigoroso afastamento de tais atrações, tão pouco filosóficas; e o fez com tanto êxito que

o jovem poeta trágico chamado Platão queimou, antes de tudo, os seus poemas, a fim de poder tornar-se discípulo de Sócrates. Lá onde, no entanto, predisposições invencíveis lutavam contra as máximas socráticas, a força destas, junto com a pujança daquele portentoso caráter, ainda foi bastante grande para arrastar a própria poesia a novas e até então desconhecidas posições.

Um exemplo disso é o acima mencionado Platão: ele que, na condenação da tragédia e da arte em geral, não fica certamente atrás do ingênuo cinismo de seu mestre, precisou, por necessidades inteiramente artísticas, criar uma forma de arte que tem parentesco interno justamente com as formas de arte vigentes e por ele repelidas. A principal objeção que Platão tinha a fazer contra a arte mais antiga — a de ser imitação de uma imagem da aparência, de pertencer, portanto, a uma esfera ainda mais baixa que a do mundo empírico — não poderia ser sobretudo dirigida contra a nova obra de arte — e assim vemos Platão empenhado em ultrapassar a realidade e representar a idéia subjacente àquela pseudo-realidade. Mas com isso o pensador Platão chegou por um desvio até lá onde, como poeta, sempre se sentira em casa, e onde Sófocles e toda a arte mais antiga protestavam solenemente contra semelhante objeção. Se a tragédia havia absorvido em si todos os gêneros de arte anteriores, cabe dizer o mesmo, por sua vez, do diálogo platônico, o qual, nascido, por mistura, de todos os estilos e formas precedentes, paira no meio, entre narrativa, lírica e drama, entre prosa e poesia, e com isso infringe igualmente a severa lei antiga da unidade da forma lingüística; caminho esse por onde os escritores *cínicos*[80] foram ainda mais longe, atingindo, na máxima variegação do estilo, na constante oscilação entre formas métricas e prosaicas, também a figura literária do "Sócrates furioso", que eles costumavam representar em vida. O diálogo platônico foi, por assim dizer, o bote em que a velha poesia naufragante se salvou com todos os seus filhos: apinhados em um espaço estreito e medrosamente submissos ao timoneiro Sócrates, conduziam para dentro de um novo mundo que jamais se saciou de contemplar a fantástica imagem daquele cortejo. Na realidade, Platão proporcionou a toda a posteridade o protótipo de uma nova forma de arte, o protótipo do *romance*, que é mister considerar como a fábula esópica infinitamente intensificada, onde a poesia vive com a filosofia dialética em uma relação hierárquica semelhante à que essa mesma filosofia manteve, durante muitos séculos, com a teologia, isto é, como *ancilla* [escrava, criada]. Essa foi a nova posição a que Platão, sob a pressão demoníaca de Sócrates, arrastou a poesia.

Aqui o *pensamento filosófico* sobrepassa a arte e a constrange a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética. No esquematismo lógico crisalidou-se a tendência *apolínea*: como em Eurípides, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do *dionisíaco* em afetos naturalistas. Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripidiano, que precisa defender as suas ações por meio de razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica; pois quem pode desconhecer o elemento *otimista* existente na essência da dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade e consciência? Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia, há de recobrir pouco a pouco todas as suas regiões dionisíacas e impeli-las necessariamente à destruição — até o salto mortal no espetáculo burguês? Basta imaginar as conseqüências das máximas socráticas: "Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz"; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia. Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético; agora tem de haver entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível; agora a solução transcendental da justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da "justiça poética",[81] com seu habitual *deus ex machina*.[82]

Como se afigura agora esse novo mundo cênico socrático-otimista em face do *coro* e mesmo de todo o substrato musical-dionisíaco da tragédia? Como algo acidental, como uma reminiscência possivelmente também dispensável da origem da tragédia; ao passo que nós já vimos, ao invés, que o coro só pode ser entendido como *causa primeira* da tragédia

e do trágico em geral. Já em Sófocles aparece tal embaraço com respeito ao coro — um importante sinal de que já com ele começa a esmigalhar-se o corpo dionisíaco da tragédia. Ele já não se atreve a confiar ao coro a porção principal do efeito, porém restringe de tal modo o seu domínio que o coro parece agora quase coordenado com os atores, como se tivesse sido alçado da orquestra para o interior da cena; com o que, sem dúvida, a sua essência fica inteiramente destruída, embora também Aristóteles possa dar a sua aprovação precisamente a essa concepção do coro. Aquele deslocamento da posição do coro que Sófocles recomendou através de sua prática e, segundo a tradição, até mesmo por escrito, é o primeiro passo para o *aniquilamento* do coro, processo cujas fases se sucedem com assustadora rapidez em Eurípides, em Agatão e na Comédia Nova. A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a *música* da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca.

Se temos de aceitar mesmo uma tendência antidionisíaca atuante antes de Sócrates, que só com ele ganha uma expressão inauditamente grandiosa, nem por isso devemos recuar assustados diante da questão de saber para onde aponta um fenômeno como o de Sócrates; o qual, em face dos diálogos platônicos, não estamos em condição de apreender apenas como um poder negativo dissolvente. E é tão certo que o efeito imediato do impulso socrático visava à destruição da tragédia dionisíaca que uma profunda experiência vital do próprio Sócrates nos obriga a perguntar se de fato existe *necessariamente*, entre o socratismo e a arte, apenas uma relação antipódica e se o nascimento de um "Sócrates artístico" não é em si algo absolutamente contraditório.

Aquele lógico despótico, cumpre afirmar, tinha aqui e ali, com respeito à arte, o sentimento de uma lacuna, de um vazio, de meia censura, de um dever talvez negligenciado. Com freqüência vinha-lhe, como na prisão contou a seus amigos, uma e a mesma aparição em sonho, que sempre lhe dizia o mesmo: "Sócrates, faz música!".[83] Ele se tranqüiliza, até os

seus últimos dias, com a opinião de que o seu filosofar é a mais elevada arte das Musas, e não acredita plenamente que uma divindade venha lembrá-lo daquela "música popular, ordinária". Por fim, na prisão, para aliviar de todo a sua consciência, dispõe-se a praticar também aquela música por ele tão menosprezada. E nesse estado de espírito compõe um proêmio a Apolo e põe em versos algumas fábulas esópicas. O que o impeliu a tais exercícios foi algo parecido à voz admonitória do *daimon*, foi a sua percepção apolínea de que não compreendia, qual um rei bárbaro, uma nobre imagem de um deus e corria assim o perigo de ofender sua divindade por sua incompreensão. Aquela palavra da socrática aparição onírica é o único sinal de uma dúvida de sua parte sobre os limites da natureza lógica: será — assim devia ele perguntar-se — que o não compreensível para mim não é também, desde logo, o incompreensível? Será que não existe um reino da sabedoria, do qual a lógica está proscrita? Será que a arte não é até um correlativo necessário e um complemento da ciência?

15.

No sentido dessas últimas perguntas, tão cheias de premonições, é preciso agora pronunciar-se acerca de como a influência de Sócrates, até o momento presente, e inclusive por todo o porvir afora, se alargou sobre a posteridade, qual uma sombra cada vez maior no sol do poente, como ela mesma compeliu sempre à recriação da *arte* — e, na verdade, da arte no sentido mais profundo e lato, já metafísico — e, com a sua própria infinitude, também garantiu a infinitude desta.

Antes que isso pudesse ser reconhecido, antes que fosse convincentemente demonstrada a intimíssima dependência de cada arte para com os gregos, os gregos desde Homero até Sócrates, devia nos suceder com esses gregos o mesmo que sucedeu aos atenienses com Sócrates. Quase toda época e etapa da cultura procurou alguma vez, com profunda irritação, livrar-se dos gregos, porque, à vista deles, toda produção autônoma, aparentemente de todo original e sincera-

mente admirada, parecia de súbito perder cor e vida e encolher-se em cópia malograda e até mesmo em caricatura. E por isso explodia sempre de novo uma fúria íntima contra aquele povinho arrogante que se atrevera a tachar de "bárbaro", para todo o sempre, tudo o que era alienígena: quem são esses lá, pergunta-se, que, embora apresentem apenas um efêmero brilho histórico, apenas instituições ridiculamente limitadas, apenas uma duvidosa qualidade de costumes e que inclusive se caracterizam por vícios muito feios, reivindicam, não obstante, a dignidade e a posição especial entre os povos, que correspondem ao gênio em meio à massa? Infelizmente, ninguém teve até agora a sorte de encontrar a taça de cicuta com a qual se pudesse simplesmente liqüidar semelhante ser: pois todo o veneno que a inveja, a calúnia e o rancor geraram dentro de si não bastou para destruir aquela magnificência contente consigo própria. E por isso todo mundo sente vergonha e medo ante os gregos; a não ser que alguém estime a verdade acima de tudo e, portanto, ouse também encampar esta verdade, a de que os gregos têm em mãos, como os aurigas, a nossa e qualquer outra cultura, mas que o carro e o cavalo são, quase sempre, de um estofo demasiado inferior e inadequado para a glória de seus condutores, os quais consideram, nesse caso, um folguedo impelir semelhante atrelagem ao abismo — que eles próprios sobrepassam com o salto de Aquiles.

Para demonstrar também no tocante a Sócrates a dignidade de tal posição de condutor, basta reconhecer nele o tipo de uma forma de existência antes dele inaudita, o tipo do *homem teórico*, cuja significação e cuja meta é nosso dever agora chegar a compreender. Também o homem teórico tem um deleite infinito com o existente, qual o artista, e, como ele, é protegido, por esse contentamento, da ética prática do pessimismo e de seus olhos de Linceu,[84] que só brilham na escuridão. Se com efeito o artista, a cada desvelamento da verdade, permanece sempre preso, com olhares extáticos, tão-somente ao que agora, após a revelação, permanece velado, o homem teórico se compraz e se satisfaz com o véu desprendido e tem o seu mais alto alvo de prazer no processo de um desvelamento cada vez mais feliz, conseguido por

força própria. Não haveria ciência se ela tivesse a ver apenas com essa *única* deusa nua e com nenhuma outra. Pois então os seus discípulos deveriam sentir-se como aqueles que quisessem escavar um buraco precisamente através do globo terrestre, uma vez que cada um deles percebe que, ele, mesmo com o máximo esforço durante a vida toda, só seria capaz de escavar um pequeníssimo pedaço daquela profundidade imensa, parte que é, ante seus próprios olhos, recoberta pelo trabalho do seguinte, de modo que uma terceira pessoa parece proceder bem se escolher um novo local para sua tentativa de perfuração. Se agora alguém demonstra de maneira convincente que por essa via direta não é dado alcançar a meta antípoda, quem há de querer continuar trabalhando nos velhos poços, a não ser que entrementes se dê por satisfeito em encontrar pedras preciosas ou em descobrir leis da natureza? Por isso Lessing, o mais honrado dos homens teóricos, atreveu-se a declarar que lhe importava mais a busca da verdade do que a verdade mesma: com o que ficou descoberto o segredo fundamental da ciência, para espanto, sim, para desgosto dos cientistas. Agora, junto a esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda *representação ilusória*, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates — aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de *corrigi-lo*. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em *arte*, que *é o objetivo propriamente visado por esse mecanismo*.

Olhemos agora, sob o fanal desse pensamento, para Sócrates: ele nos aparece como o primeiro que, pela mão de tal instinto da ciência, soube não só viver, porém — o que é muito mais — morrer; daí a imagem do *Sócrates moribundo*, como o brasão do homem isento do temor à morte pelo saber e pelo fundamentar, encimar a porta de entrada da ciência, recordando a cada um a destinação desta, ou seja, a de fazer aparecer a existência como compreensível e, portanto, como justificada: para o que, sem dúvida, se as fundamen-

tações não bastarem, há também de servir, no fim de contas, o *mito*, o qual acabo de designar como a conseqüência necessária e, mais ainda, como o propósito da ciência.

Quem se der conta com clareza de como depois de Sócrates, o mistagogo da ciência, uma escola de filósofos sucede a outra, qual onda após onda, de como uma universalidade jamais pressentida da avidez de saber, no mais remoto âmbito do mundo civilizado, e enquanto efetivo dever para com todo homem altamente capacitado, conduziu a ciência ao alto-mar, de onde nunca mais, desde então, ela pôde ser inteiramente afugentada, de como através dessa universalidade uma rede conjunta de pensamentos é estendida pela primeira vez sobre o conjunto do globo terráqueo, com vistas mesmo ao estabelecimento de leis para todo um sistema solar; quem tiver tudo isso presente, junto com a assombrosamente alta pirâmide do saber hodierno, não poderá deixar de enxergar em Sócrates um ponto de inflexão e um vértice da assim chamada história universal. Pois, se se imaginar que toda essa incalculável soma de força despendida em favor dessa tendência mundial fosse aplicada *não* a serviço do conhecer, porém para fins práticos, isto é, para objetivos egoístas dos indivíduos e dos povos, então é verossímil que, em lutas gerais de aniquilamento e em contínuas migrações de povos, se houvesse de tal modo enfraquecido o prazer instintivo de viver que, dado o costume do suicídio, o indivíduo teria talvez de sentir o último resto do sentimento do dever, quando, como fazem os habitantes das ilhas Fidji, estrangulasse como filho a seus pais e como amigo a seu amigo: um pessimismo prático que poderia engendrar até uma horrenda ética do genocídio, por compaixão — o qual, aliás, está e esteve presente em todo lugar do mundo onde não surgiu a arte em uma forma qualquer, especialmente como religião e ciência, para servir de remédio e defesa contra esse bafo de pestilência.

Em face desse pessimismo prático é Sócrates o protótipo do otimista teórico que, na já assinalada fé na escrutabilidade da natureza das coisas, atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo. Penetrar nessas razões e separar da apa-

rência e do erro o verdadeiro conhecimento, isso pareceu ser ao homem socrático a mais nobre e mesmo a única ocupação autenticamente humana: tal como aquele mecanismo dos conceitos, juízos e deduções foi considerado, desde Sócrates, como a atividade suprema e o admirável dom da natureza, superior a todas as outras aptidões. Inclusive os atos morais mais sublimes, as emoções da compaixão, do sacrifício, do heroísmo e aquela tranqüilidade d'alma, tão difícil de alcançar, que o grego apolíneo chamava *sofrosyne*,[85] foram derivados, por Sócrates e por seus sequazes simpatizantes até hoje, da dialética do saber e, conseqüentemente, qualificados como ensináveis. Quem experimentou em si próprio o prazer de um conhecimento socrático e percebe como este procura abarcar, em círculos cada vez mais largos, o mundo inteiro dos fenômenos, não sentirá daí por diante nenhum aguilhão capaz de incitá-lo à existência com maior ímpeto do que o desejo de completar essa conquista e de tecer a rede com firmeza impenetrável. A alguém que esteja com tal disposição de espírito o Sócrates platônico há de aparecer então como mestre de uma forma totalmente nova da "serenojovialidade grega" e felicidade de existir, forma que procura descarregar-se em ações e que vai encontrar tais descargas sobretudo em influências maiêuticas e educativas sobre jovens nobres, com o fito de produzir finalmente o gênio.

Agora porém a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível, até os seus limites, nos quais naufraga seu otimismo oculto na essência da lógica. Pois a periferia do círculo da ciência possui infinitos pontos e, enquanto não for possível prever de maneira nenhuma como se poderá alguma vez medir completamente o círculo, o homem nobre e dotado, ainda antes de chegar ao meio de sua existência, tropeça, e de modo inevitável, em tais pontos fronteiriços da periferia, onde fixa o olhar no inesclarecível. Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda — então irrompe a nova forma de conhecimento, *o conhecimento trágico*, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio.

Se agora fitarmos, com olhos fortalecidos e nos gregos reconfortados, as mais altas esferas desse mundo que nos banha com suas ondas, veremos transmutar-se em resignação trágica e em necessidade de arte a avidez de insaciável conhecimento otimista que se apresenta em Sócrates sob forma prototípica: ao passo que, em seus níveis inferiores, essa mesma avidez tem de manifestar-se hostil à arte e abominar, no íntimo, a arte trágico-dionisíaca em particular, como ficou exposto, por exemplo, na luta movida pelo socratismo contra a tragédia esquiliana.

E aqui, com ânimo agitado, batemos à porta do presente e do futuro: levará essa "transmutação" a configurações sempre novas do gênio e precisamente do *Sócrates musicante*? Será que a rede da arte estendida sobre a existência, quer sob o nome de religião ou de ciência, há de ser tecida cada vez mais firme e delicada, ou estará destinada a rasgar-se em farrapos, sob a agitação e o torvelinho barbaramente incansáveis que agora se denominam "o presente"? — Preocupados, mas não desconsolados, permaneceremos de lado por um breve momento, como os contemplativos a quem é permitido serem testemunhos desses embates e transições descomunais. Ah! O sortilégio dessas lutas é que quem as olha também tem de lutá-las!

16.

Por esse exemplo histórico aduzido procuramos pôr a claro de que modo a tragédia, assim como perece com o esvanecer do espírito da música, só pode nascer desse espírito unicamente. Para abrandar o insólito dessa afirmação e, por outro lado, apontar a fonte original de nossa cognição, precisamos agora defrontar, com livre olhar, os fenômenos análogos do presente; precisamos entrar no meio dessas lutas que, como eu dizia há pouco, são pelejadas, nas mais altas esferas de nosso mundo atual, entre o insaciável conhecimento otimista e a necessidade trágica da arte. Não vou considerar aqui todos os outros impulsos adversos que trabalham contra a arte, e precisamente contra a tragédia, e que também no presente se expandem de tal maneira seguros de sua vitória que, das artes teatrais, por exemplo, somente a farsa

e o balé dão suas floradas, talvez nem para todos bem cheirosas, com uma proliferação em certa medida luxuriante. Quero falar apenas da *oposição mais ilustre* à consideração trágica do mundo, e com isso me refiro à ciência, otimista em sua essência mais profunda, com o seu progenitor Sócrates à testa. Será mister também, imediatamente, mencionar pelo nome os poderes que me parecem garantir um *renascimento da tragédia* — e algumas outras bem-aventuradas esperanças para o ser alemão!

Antes de nos precipitarmos no meio desses combates, envolvamo-nos na couraça dos conhecimentos até agora por nós conquistados. Em oposição a todos aqueles que se empenham em derivar as artes de um princípio único, tomado como fonte vital necessária de toda obra de arte, detenho o olhar naquelas duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dionísio, e reconheço neles os representantes vivos e evidentes de *dois* mundos artísticos diferentes em sua essência mais funda e em suas metas mais altas. Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas. Essa imensa oposição que se abre abismal entre a arte plástica, como arte apolínea, e a música, como arte dionisíaca, se tornou manifesta a apenas um dos grandes pensadores, na medida em que ele, mesmo sem esse guia do simbolismo dos deuses helênicos, reconheceu à música um caráter e uma origem diversos dos de todas as outras artes, porque ela não é, como todas as demais, reflexo [*Abbild*] do fenômeno, porém reflexo imediato da vontade mesma e, portanto, representa, para *tudo o que é físico no mundo, o metafísico*, e para todo o fenômeno, a coisa em si (Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*, I, p. 310). Sobre esse reconhecimento, o mais importante de toda a estética, com o qual somente ela começa em um sentido mais sério, Richard Wagner, para corroborar-lhe a eterna verdade, imprimiu o seu selo, quando no *Beethoven* estabelece que a música deve ser medida segundo princípios estéticos com-

pletamente diferentes dos de todas as artes figurativas e, desde logo, não segundo a categoria da beleza: ainda que uma estética errônea, pela mão de uma arte extraviada e degenerada,[86] tenha se habituado a exigir da música, a partir daquele conceito de beleza vigente no mundo figurativo, um efeito parecido ao das obras da arte figurativa, a saber, a excitação do *agrado pelas belas formas*. Após tomar conhecimento dessa enorme contraposição, senti uma forte necessidade de me aproximar da essência da tragédia grega e com isso da mais profunda revelação do gênio helênico; pois só então julguei dominar a magia requerida para, mais além da fraseologia de nossa estética usual, poder colocar-me de maneira viva e concreta o problema primordial da tragédia: com o que me foi dado lançar uma olhada tão estranhamente peculiar no helênico que tinha de me parecer como se a nossa ciência clássico-helênica, tão orgulhosa em seu comportamento, no principal haja sabido apascentar-se até agora somente com jogos de sombras e com exterioridades.

Poderíamos talvez tocar nesse problema primordial com a seguinte pergunta: que efeito estético surge quando aqueles poderes estéticos, em si separados, do apolíneo e do dionisíaco, entram lado a lado em atividade? Ou de uma forma mais sucinta: como se comporta a música para com a imagem e o conceito? — Schopenhauer, em quem Richard Wagner enaltece, justamente por causa desse ponto, uma insuperável clareza e transparência de exposição, exprime-se a esse respeito com a maior minúcia, que vou reproduzir aqui em toda a sua extensão. *O mundo como vontade e representação*, I, p. 309: "Em conseqüência de tudo isto, podemos considerar o mundo fenomenal, ou a natureza, e a música, como duas expressões diversas da mesma coisa, a qual é por isso a única mediadora da analogia de ambas, cujo conhecimento é exigido a fim de se compreender tal analogia. A música é, por conseguinte, quando encarada como expressão do mundo, uma linguagem universal no mais alto grau, que inclusive está para a universalidade dos conceitos mais ou menos como esses conceitos estão para as coisas individuais. A sua universalidade não é de modo algum aquela universalidade vazia da abstração, mas de uma espécie completamente diversa, e está ligada a uma nítida e completa determinação. Assemelha-se nisto às figuras geométricas e aos números, os quais, enquanto formas universais de todos os possíveis objetos da experiência e a todos aplicáveis *a priori*, não são, apesar de tudo, abstratos, porém intuitivos e inteiramente determinados. Todas as possíveis aspirações, excitações e exteriorizações da vontade, todos aqueles processos no interior do ser humano, que a razão atira no amplo conceito negativo do sentimento, podem ser expressos através de um número infinito de melodias possíveis, mas sempre na universalidade da mera forma, sem a matéria, sempre unicamente segundo o em si, e não segundo o fenômeno, tal como a alma mais íntima deste, sem corpo. A partir dessa relação interior que a música mantém com a verdadeira essência de todas as coisas explica-se também que, ao soar uma música adequada a qualquer cena, ação, ocorrência, ambiente, ela pareça descerrar-nos o sentido mais secreto destes e se apresente como o seu comentário mais justo e claro: do mesmo modo que aquele que se entrega por inteiro à impressão de uma sinfonia vê como se todos os possíveis sucessos da vida e do mundo já estivessem desfilando diante de si; no entanto, quando reflete, não consegue indicar nenhuma semelhança entre aquele jogo sonoro e as coisas que lhe passaram pela fantasia. Pois a música, como dissemos, difere de todas as outras artes pelo fato de não ser reflexo do fenômeno ou, mais corretamente, da adequada objetidade [*Objektität*][87] da vontade, porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno. Poder-se-ia, em conseqüência, chamar o mundo todo tanto de música corporificada quanto de vontade corporificada: daí ser também explicável por que a música faz destacar-se imediatamente com majorada significatividade toda pintura, sim, toda cena da vida real e do mundo; tanto mais, na verdade, quanto mais análoga for a sua melodia ao espírito interior do fenômeno dado. Nisso repousa o fato de se poder sotopor à música uma poesia como o canto ou uma representação intuitiva como a pantomima ou ambas as coisas como a ópera. Tais imagens individuais da vida humana, sotopostas à

linguagem universal da música, nunca se lhe unem ou correspondem com necessidade completa, mas mantêm com ela apenas uma relação de um exemplo qualquer com um conceito universal: elas representam na determinação da realidade aquilo que a música exprime na universalidade da mera forma. Pois as melodias são em certa medida, como os conceitos universais, uma abstração da realidade. Esta, ou seja, o mundo das coisas individuais, de fato fornece o intuitivo, o particular e o individual, o caso singular, quer à universalidade dos conceitos, quer à universalidade das melodias, embora as duas universalidades em certo aspecto se contraponham uma à outra, uma vez que os conceitos contêm tão-só as primeiríssimas formas abstraídas da intuição, como, por assim dizer, a casca externa tirada das coisas, sendo, portanto, abstrações; a música, em contrapartida, proporciona o núcleo mais íntimo, que precede toda configuração, ou seja, o coração das coisas. Pode-se expressar muito bem essa relação na linguagem dos escolásticos, ao se dizer: os conceitos são os *universalia post rem* [universais posteriores à coisa], a música porém dá os *universalia ante rem* [universais antes da coisa] e a realidade dá os *universalia in re* [universais na coisa]. — Todavia, que seja possível em geral uma relação entre uma composição musical e uma representação intuitiva, isto se baseia, como foi dito, no fato de ambas serem expressões, só que totalmente diversas, da mesma essência interna do mundo. Ora, quando no caso singular tal relação se apresenta realmente, isto é, quando o compositor soube enunciar na linguagem universal da música os movimentos da vontade que constituem o âmago de um acontecimento, então a melodia da canção, a melodia da ópera enchem-se de expressão. A analogia entre as duas coisas, descoberta pelo compositor, há de ter surgido, no entanto, do conhecimento imediato da essência do mundo, sem o conhecimento de sua razão, e não deve ser, como intencionalidade consciente, uma imitação mediada por conceitos: do contrário, a música não expressa a essência interna, a vontade mesma, mas apenas arremeda de maneira insuficiente o seu fenômeno, como faz toda música propriamente imitativa".

Entendemos portanto, segundo a doutrina de Schopenhauer, a música como linguagem imediata da vontade, e sentimos a nossa fantasia incitada a enformar aquele mundo de espíritos que nos fala, mundo invisível e no entanto tão vivamente movimentado, e a no-lo corporificar em um exemplo análogo. Por outro lado, imagem e conceito chegam, sob o influxo de uma música verdadeiramente correspondente, a uma significatividade majorada. Duas são as classes de efeitos que a música dionisíaca costuma, por conseguinte, exercer sobre a faculdade artística apolínea: a música estimula à *introvisão similiforme* da universalidade dionisíaca e deixa então que a imagem similiforme emerja com *suprema significatividade*. Desses fatos, em si compreensíveis e de modo algum inacessíveis a qualquer observação mais profunda, deduzo eu a capacidade da música para dar nascimento ao *mito*, isto é, o exemplo significativo, e precisamente o mito *trágico*: o mito que fala em símiles acerca do conhecimento dionisíaco. Com base no fenômeno do poeta lírico, expliquei como nele a música se esforça, em conseqüência disso, por manifestar em imagens apolíneas a sua essência própria: se pensarmos agora que a música, em sua suprema intensificação, tem de procurar atingir também uma suprema afiguração, devemos considerar como algo possível que ela saiba encontrar outrossim a expressão simbólica para a sua autêntica sabedoria dionisíaca; e onde mais haveremos de buscar tal expressão senão na tragédia e, em geral, no conceito do *trágico*?

Da essência da arte, tal como ela é concebida comumente, segundo a exclusiva categoria da aparência e da beleza, não é possível derivar de maneira alguma, honestamente, o trágico; somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo o aniquilamento. A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para

a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. "Nós acreditamos na vida eterna", assim exclama a tragédia; enquanto a música é a Idéia imediata dessa vida. Um alvo completamente diverso tem a arte do artista plástico: aqui o sofrimento do indivíduo subjuga Apolo mediante a glorificação luminosa da *eternidade da aparência*, aqui a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida, a dor é, em certo sentido, mentirosamente apagada dos traços da natureza. Na arte dionisíaca e no seu simbolismo trágico, a mesma natureza nos interpela com sua voz verdadeira, inalterada: "Sede como eu sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar à existência, eternamente a satisfazer-se com essa mudança das aparências!".

17.

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual — e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pletora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos,

porém como o *uno* vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos.

A história da gênese da tragédia grega nos diz agora, com luminosa precisão, que a obra de arte trágica dos helenos brotou realmente do espírito da música: pensamento pelo qual cremos fazer justiça, pela primeira vez, ao sentido originário e tão assombroso do coro. Ao mesmo tempo, porém, cumpre-nos acrescentar que o significado, acima exposto, do mito trágico nunca se tornou transparente, com nitidez conceitual, aos poetas gregos e, ainda menos, aos filósofos gregos; seus heróis falam, em certa medida, mais superficialmente do que atuam; o mito não encontra de maneira alguma a sua objetivação adequada na palavra falada. A articulação das cenas e as imagens perspícuas revelam uma sabedoria mais profunda do que aquela que o próprio poeta pode apreender em palavras e conceitos: o mesmo se observa em Shakespeare, cujo Hamlet, por exemplo, em um sentido semelhante, fala mais superficialmente do que age, de modo que não é a partir das palavras, porém da visão e da revisão aprofundadas do conjunto que se deve inferir aquela doutrina do Hamlet antes mencionada. No tocante à tragédia grega, a qual se nos apresenta, em verdade, apenas como drama falado, dei a entender inclusive que essa incongruência entre mito e palavra poderia facilmente nos desencaminhar, se a considerarmos mais superficial e insignificante do que é e, como decorrência, se lhe pressupusermos um efeito ainda mais superficial do que aquele que, segundo testemunho dos Antigos, ela deve ter tido: pois quão facilmente é esquecido que aquilo que o poeta da palavra não alcançava, a suprema espiritualização e idealidade do mito, ele, como músico criador, podia conseguir a todo instante! Nós temos por certo que reconstruir, para nós, a preponderância do efeito musical quase por via erudita, a fim de receber algo daquele consolo incomparável que deve ser próprio da verdadeira tragédia. Mesmo essa preponderância musical, só se fôssemos gregos te-la-íamos sentido como tal: ao passo que em todo o desenvolvimento da música helênica — tão infinitamente mais rica em face daquela que nos é conhecida e familiar — cremos ouvir tão-só a canção juvenil do gênio musical, en-

toada com um tímido sentimento de força. Os gregos são, como dizem os sacerdotes egípcios, eternas crianças, e também na arte trágica são apenas crianças que não sabem que sublime brinquedo nasceu sob suas mãos — e nelas foi destroçado.

Essa luta do espírito da música por revelação figurativa e mítica, que se intensifica desde os primórdios da lírica até a tragédia ática, interrompe-se de súbito, depois de apenas atingido um viçoso desenvolvimento, e como que desaparece da superfície da arte helênica: enquanto a consideração dionisíaca do mundo, nascida desta luta, sobrevive nos mistérios e, nas mais maravilhosas metamorfoses e degenerações, não cessa de atrair para si as naturezas mais sérias. Será que ela não voltará a elevar-se um dia, como arte, para fora de sua profundeza mística?

Aqui nos ocupa a questão de saber se a potência por cuja atuação contrária a tragédia se rompe, contará em todos os tempos com força suficiente para impedir o redespertar artístico da tragédia e da consideração trágica do mundo. Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre *a consideração teórica* e *a consideração trágica do mundo*; e, só depois de conduzido a seu limite o espírito da ciência e de aniquilada a sua pretensão de validade universal mediante a comprovação desses limites, dever-se-ia nutrir esperança de um renascimento da tragédia: para essa forma de cultura cumpriria estabelecer como símbolo o *Sócrates musicante*, no sentido antes examinado. Nessa confrontação, entendo por espírito da ciência aquela crença, surgida à luz pela primeira vez na pessoa de Sócrates, na sondabilidade da natureza e na força terápica universal do saber.

Quem se lembra das conseqüências imediatas desse espírito da ciência a avançar infatigavelmente há de perceber de imediato como, por seu intermédio, o *mito* foi aniquilado e como, por esse aniquilamento, a poesia veio a ser expulsa de seu solo natural ideal, tornando-se daí por diante apátrida. Se atribuímos com razão à música a força que lhe faculta fazer nascer de si novamente o mito, também teremos de procurar o espírito da ciência na senda onde ele enfrenta hostilmente essa força criadora de mitos que a música tem. Isso ocorre no desenvolvimento do *novo ditirambo ático*, cuja música não mais exprimia o ser interno, a vontade mesma, mas só reproduzia a aparência de modo insuficiente, em uma imitação mediada por conceitos: música interiormente degenerada da qual se apartavam as naturezas verdadeiramente musicais com aversão igual à que dedicavam à tendência assassina da arte, a Sócrates. O instinto seguro e captante de Aristófanes sem dúvida apreendeu o certo quando conjugou, no mesmo sentimento de ódio, o próprio Sócrates, a tragédia de Eurípides e a música dos novos ditirâmbicos, e farejou em todos esses três fenômenos os signos característicos de uma cultura degenerada. Por meio desse novo ditirambo a música foi convertida, de forma hedionda, em retrato imitativo da aparência, por exemplo, de uma batalha, de uma tempestade no mar, e com isso viu-se totalmente despojada de sua força criadora de mitos. Pois se ela procura excitar nosso deleite apenas em nos obrigando a buscar analogias externas entre um acontecimento da vida e da natureza e determinadas figuras rítmicas e determinados sons peculiares da música, se até a nossa inteligência deve contentar-se com o conhecimento de tais analogias, então somos rebaixados a um estado de ânimo em que uma concepção do mítico é impossível; pois o mito quer ser sentido intuitivamente como exemplo único de uma universalidade e veracidade de olhos fitos no infinito adentro. A música verdadeiramente dionisíaca se nos apresenta como um tal espelho geral da vontade do mundo: o evento intuitivo que se refrata nesse espelho amplia-se desde logo para o nosso sentimento, até tornar-se imagem reflexa de uma verdade eterna. Ao contrário, tal evento é imediatamente despido de todo caráter mítico pela pintura sonora [*Tonmalerei*][88] do novo ditirambo; agora a música se tornou indigente reflexo da aparência e por isso infinitamente mais pobre do que esta: pobreza pela qual a música rebaixa ainda mais, para o nosso sentimento, a aparência mesma, de modo que agora, por exemplo, uma batalha imitada musicalmente dessa maneira se esgota em ruído de marchas, toques de trombetas etc., e nossa fantasia fica

detida justamente nessas superficialidades. A pintura sonora é, portanto, em todos os sentidos, o inverso da força criadora de mitos, da verdadeira música: por seu intermédio, a aparência se faz ainda mais pobre do que é, enquanto, através da música dionisíaca, a aparência singular se enriquece e se alarga em imagens do mundo. Constituiu uma grandiosa vitória do espírito não-dionisíaco quando ele, no desenvolvimento do novo ditirambo, distanciou a música de si própria e a reduziu à condição de escrava da aparência. Eurípides, que, em um nexo superior, deve ser denominado uma natureza inteiramente não-musical, é, exatamente por esse motivo, um adepto apaixonado da nova música ditirâmbica e, com a prodigalidade de um larápio, emprega todas os seus truques de efeito e maneirismos.

Por outro lado, vemos em atividade a força desse espírito não-dionisíaco, dirigido contra o mito, se voltarmos nossos olhares para a prevalência da *representação de caracteres* e do refinamento psicológico na tragédia a partir de Sófocles. O caráter não se deixará mais ampliar até o tipo eterno, senão que, ao contrário, através de matizes artificiais e sombreamentos, através da finíssima determinação de todas as linhas, atuará individualmente, de modo que o espectador já não sinta de forma alguma o mito, mas sim a poderosa verdade da natureza e a força instintiva do artista. Também aqui percebemos o triunfo da aparência sobre o universal e o prazer no preparado singular, quase anatômico, respiramos já o ar de um mundo teórico, para o qual o conhecimento científico vale mais do que a reverberação artística de uma regra do mundo. O movimento nas linhas do característico avança com rapidez: enquanto Sófocles ainda pinta caracteres inteiros e atrela o mito ao jugo de seu desenvolvimento refinado, Eurípides já não pinta mais do que grandes traços isolados de caráter, que sabem externar-se em paixões veementes; na nova comédia ática há apenas máscaras com *uma só* expressão, velhos levianos, rufiões enganados, escravos astutos, incansavelmente repetidos. Onde foi parar agora o espírito formador de mitos, que é o da música? O que agora ainda resta da música é ou música de excitação ou de recordação, quer dizer, ou um estimulante para nervos embotados ou desgastados ou uma pintura sonora. Para a primeira, mal importa ainda o texto subjacente: já em Eurípides, quando seus heróis ou coros começam a cantar, as coisas desandam em efetiva desordem; até onde se terá chegado com seus insolentes sucessores?

Mas é no *desfecho* dos novos dramas que se revela mais nitidamente o novo espírito não-dionisíaco. Na tragédia antiga fazia-se sentir no fim o consolo metafísico, sem o qual não há como explicar de modo algum o prazer pela tragédia: talvez seja em *Édipo em Colono* onde ressoa de maneira mais pura o sonido reconciliador de um outro mundo. Agora, que o gênio da música fugiu da tragédia, a tragédia está, no sentido mais estrito, morta: pois de onde se poderá agora tirar aquele consolo metafísico? Procurou-se por isso uma solução terrena para a dissonância trágica; o herói, depois de bastante martirizado pelo destino, colhia uma bem merecida recompensa em um magnífico casamento, em algumas homenagens divinas. O herói se tornara um gladiador, a quem, após ter sido bastante maltratado e estar coberto de ferimentos, era ocasionalmente doada a liberdade. O *deus ex machina* tomou o lugar do reconforto metafísico. Não quero dizer que a consideração trágica do mundo tenha sido destruída, em toda parte e por completo, pelo acossante espírito não-dionisíaco: sabemos apenas que precisou fugir da arte para refugiar-se, por assim dizer, no mundo ínfero, numa degeneração em culto secreto. Mas sobre a região mais extensa da superfície do ser helênico raivava o sopro devastador daquele espírito que se dá a conhecer nessa forma da "serenojovialidade grega", da qual já se falou antes como a de um senil e improdutivo prazer na existência; essa serenojovialidade é o oposto da esplêndida "ingenuidade" dos helenos antigos, que se deve conceber, segundo a característica dada, como a flor a brotar de um sombrio abismo da cultura apolínea, como o triunfo obtido pela vontade helênica, através de seu espelhamento da beleza, sobre o sofrimento e a sabedoria do sofrimento. A forma mais nobre daquela outra forma da "serenojovialidade helênica", a alexandrina, é a serenojovialidade do *homem teórico*: ela exibe os mesmos signos característicos que acabo de derivar do espírito do não-

dionisíaco — que ela combate a sabedoria e a arte dionisíacas, que ela trata de dissolver o mito, que ela substituiu uma consolação metafísica por uma consonância terrena, sim, por um *deus ex machina* próprio, a saber, o deus das máquinas e crisóis, vale dizer, as forças dos espíritos naturais conhecidas e empregadas a serviço do egoísmo superior; que acredita em uma correção do mundo pelo saber, em uma vida guiada pela ciência; e que é efetivamente capaz de desterrar o ser humano individual em um círculo estreitíssimo de tarefas solucionáveis, dentro do qual ele diz serenojovialmente para a vida: "Eu te quero: tu és digna de ser conhecida".

18.

É um fenômeno eterno: a vontade ávida sempre encontra um meio, através de uma ilusão distendida sobre as coisas, de prender à vida as suas criaturas, e de obrigá-las a prosseguir vivendo. A um algema-o o prazer socrático do conhecer e a ilusão de poder curar por seu intermédio a ferida eterna da existência, a outro enreda-o, agitando-se sedutoramente diante de seus olhos, o véu de beleza da arte, àqueloutro, por sua vez, o consolo metafísico de que, sob o turbilhão dos fenômenos, continua fluindo a vida eterna; para não falar das ilusões mais ordinárias e quase mais fortes ainda, que a vontade mantém prontas a cada instante. Esses três graus de ilusão estão reservados em geral tão-apenas às naturezas mais nobremente dotadas, que sentem, em geral com desprazer mais profundo, o fardo e o peso da existência, e que, através de estimulantes escolhidos, são enganadas por si mesmas. Desses estimulantes compõe-se tudo o que chamamos cultura: conforme a proporção das mesclas, teremos uma cultura preferencialmente *socrática* ou *artística* ou *trágica*; ou se se deseja permitir exemplificações históricas: há ou uma cultura alexandrina, ou então helênica, ou budista.

Todo o nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o *homem teórico*, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates. Todos os nossos meios educativos têm originariamente esse ideal em vista: qualquer outra existência precisa lutar penosamente para pôr-se à sua altura, como existência permitida e não como existência proposta. Em um sentido quase aterrador, durante longo tempo, o homem culto era encontrado aqui unicamente na forma do homem douto; mesmo as nossas artes poéticas tiveram de desenvolver-se a partir de imitações doutas e, no efeito capital da rima, reconhecemos ainda a gênese de nossa forma poética a partir de experimentos artificiais com uma linguagem não familiar, propriamente erudita. Quão incompreensível haveria de parecer a um grego autêntico o em si compreensível homem culto moderno que é FAUSTO, o Fausto que se lança, insatisfeito, por meio de todas as faculdades, entregue, por sede de saber, à magia e ao diabo, e a quem basta, para uma comparação, colocar junto a Sócrates, a fim de se reconhecer que o homem moderno começa a pressentir os limites daquele prazer socrático de conhecimento e, do vasto e deserto mar do saber, ele exige uma costa. Quando Goethe declara certa vez para Eckermann, a próposito de Napoleão: "Sim, meu caro, também há uma produtividade das ações",[89] lembra com isso, de maneira graciosamente ingênua, que o homem não-teórico é, para o homem moderno, algo inacreditável e pasmoso, de modo que se requer de novo a sabedoria de um Goethe para se achar concebível, sim, perdoável, uma forma de existência tão estranhadora.

E agora não vamos ocultar de nós mesmos o que se acha oculto no regaço dessa cultura socrática! O otimismo que se presume sem limites! Agora é mister não assustar-se, se os frutos desse otimismo amadurecem, se a sociedade, levedada até as suas camadas mais baixas por semelhante cultura, estremece pouco a pouco sob efervescências e desejos exuberantes, se a crença na felicidade terrena de todos, se a crença na possibilidade de tal cultura universal do saber converte-se paulatinamente na ameaçadora exigência de semelhante felicidade terrena alexandrina, no conjuro de um *deus ex machina* euripidiano! Note-se o seguinte: a cultura alexandrina necessita de uma classe de escravos para existir de forma du-

radoura; mas ela nega, na sua consideração otimista da existência, a necessidade de uma classe assim, e por isso, uma vez gasto o efeito de suas belas palavras transviadoras e tranqüilizadoras acerca da "dignidade da pessoa humana" e da "dignidade do trabalho", vai pouco a pouco ao encontro de uma horripilante destruição. Não há nada mais terrível do que uma classe bárbara de escravos que aprendeu a considerar a sua existência como uma injustiça e se dispõe a tirar vingança não apenas por si, mas por todas as gerações. Quem ousará, diante de tais tempestades ameaçadoras, apelar, com ânimo seguro, para as nossas pálidas e extenuadas religiões, as quais degeneraram, em seus fundamentos, em religiões doutas: de tal modo que o mito, o pressuposto obrigatório de qualquer religião, acha-se paralisado em quase toda parte, e até nesse domínio conseguiu impor-se aquele espírito otimista que há pouco tachamos de germe da destruição de nossa sociedade.

Enquanto o infortúnio que dormita no seio da cultura teórica começa paulatinamente a angustiar o homem moderno, e ele, inquieto, recorre, tirando-os de suas experiências, a certos meios a fim de desviar o perigo, sem que ele mesmo creia nesses meios; isto é, enquanto esse homem começa a pressentir as suas próprias conseqüências, grandes naturezas, com disposições universais, souberam utilizar com incrível sensatez o instrumento da própria ciência, a fim de expor os limites e condicionamentos do conhecer em geral e, com isso, negar definitamente a pretensão da ciência à validade universal e a metas universais: prova mediante a qual, pela primeira vez, foi reconhecida como tal aquela idéia ilusória que, pela mão da causalidade, se arroga o poder de sondar o ser mais íntimo das coisas. A enorme bravura e sabedoria de KANT e de SCHOPENHAUER conquistaram a vitória mais difícil, a vitória sobre o otimismo oculto na essência da lógica, que é, por sua vez, o substrato de nossa cultura. Se esse otimismo, amparado nas *aeternae veritatis* [verdades eternas], para ele indiscutíveis, acreditou na cognoscibilidade e na sondabilidade de todos os enigmas do mundo e tratou o espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais de validade universalíssima, Kant revelou que elas,

propriamente, serviam apenas para elevar o mero fenômeno, obra de Maia, à realidade única e suprema, bem como para pô-la no lugar da essência mais íntima e verdadeira das coisas, e para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento, ou seja, segundo uma expressão de Schopenhauer, para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador (*O mundo como vontade e representação*, I, p. 498). Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com um sentimento simpático de amor procura apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio. Imaginemos uma geração a crescer com esse destemor do olhar, com esse heróico pendor para o descomunal, imaginemos o passo arrojado desses matadores de dragões, a orgulhosa temeridade com que dão as costas a todas as doutrinas da fraqueza pregadas pelo otimismo, a fim de "viver resolutamente" na completude e na plenitude: não seria necessário, porventura, que o homem trágico dessa cultura, na sua auto-educação para o sério e para o horror, devesse desejar uma nova arte, a arte do consolo metafísico, a tragédia, como a Helena a ele devida, e tivesse de exclamar com Fausto:

E não devo eu, força de uma ânsia incontida,
Puxar esta figura, única entre todas, para a vida?[90]

Depois, porém, que a cultura socrática foi abalada de dois lados, e o cetro de sua infalibilidade ela só consegue segurar com mãos trêmulas, primeiro por medo de suas próprias conseqüências, que pouco a pouco começa a pressentir, e ademais porque ela mesma não está mais convencida, com a ingênua confiança anterior, da perene validade de seus fundamentos: de modo que é um triste espetáculo ver como a dança de seu pensar se precipita, anelante, sempre sobre novas figuras, a fim de abraçá-las, e depois, de súbito, volta a soltá-las horrorizada, como Mefistófoles às Lâmias tentadoras. O sinal característico dessa "fratura", da qual todo mundo cos-

tuma falar como sendo a doença primordial da cultura moderna, é, isto sim, que o homem teórico se assusta diante de suas conseqüências e, insatisfeito, não mais se atreve a confiar-se à terrível corrente de gelo da existência: angustiado, corre pela margem, para cima e para baixo. Já não quer ter nada por inteiro, inteiro também com toda a crueldade natural das coisas. A tal ponto o amoleceu a consideração otimista. Além disso, ele sente que uma cultura edificada sobre o princípio da ciência tem de vir abaixo, quando começa a tornar-se *ilógica*, isto é, a refugir de suas conseqüências. Nossa arte revela esta miséria universal: é inútil apoiar-se imitativamente em todos os grandes períodos e naturezas produtivos, é inútil reunir ao redor do homem moderno, para o seu reconforto, toda a "literatura universal", e colocá-lo no meio, sob os estilos artísticos e artistas de todos os tempos, para que ele, como Adão procedeu com os animais, lhes dê um nome: ele continua sendo, afinal, o eterno faminto, o "crítico" sem prazer nem força, o alexandrino, que é, no fundo, um bibliotecário e um revisor e que está miseravelmente cego devido à poeira dos livros e aos erros de impressão.

19.

Não se pode caracterizar de forma mais aguda o conteúdo íntimo dessa cultura socrática do que denominando-a *cultura da ópera*: pois, nesse domínio, a cultura pronunciou-se sobre o seu querer e conhecer, com uma ingenuidade própria, para a nossa admiração, quando comparamos o gênero da ópera e o fato mesmo do desenvolvimento da ópera com as perenes verdades do apolíneo e do dionisíaco. Lembrarei primeiro a formação do *stilo rappresentativo* e do recitativo. É crível que essa música de ópera inteiramente exteriorizada, incapaz de devoção, pudesse ser recebida e cultivada com entusiástico fervor, como se fora, por assim dizer, o renascimento de toda verdadeira música, por uma época em que acabava de elevar-se a música inefavelmente sublime e sagrada de Palestrina?[91] E quem, de outro lado, tornaria responsável pelo gosto da ópera, que se espalhou com tanto

ímpeto, unicamente a luxúria, ávida de distrações, daqueles círculos florentinos, e a vaidade de seus cantores dramáticos? Que na mesma época, sim, no mesmo povo, despertasse junto ao edifício abobadado das harmonias palestrinianas, em cuja construção trabalhara o conjunto do Medievo cristão, aquela paixão por um gênero semimusical de falar, é algo que só consigo explicar através de uma *tendência extra-artística* co-atuante na essência do recitativo.

Ao ouvinte que deseja captar com nitidez a palavra sob o canto corresponde o cantor, pelo fato de falar mais do que cantar e de aguçar nesse semicanto a expressão patética da palavra: por meio desse aguçamento do *pathos*, ele facilita a compreensão da palavra e subjuga aquela metade da música ainda restante. O efetivo perigo que agora o ameaça é que alguma vez conceda intempestivamente a preponderância à música, de modo que o *pathos* do discurso e a clareza da palavra terão de ir a pique: enquanto, de outra parte, o cantor sente sempre o impulso para a descarga musical e para a apresentação virtuosística de sua voz. Aqui vem em sua ajuda o "poeta", que sabe oferecer-lhe oportunidades suficientes para interjeições líricas, para repetições de palavras e sentenças, etc.: passagens em que o cantor pode agora descansar no elemento puramente musical, sem considerar a palavra. Esse alternar-se do discurso afetivamente impressivo, mas apenas meio cantado, e da interjeição inteiramente cantada, que está na essência do *stilo rappresentativo*, esse esforço, rapidamente alternante, de agir ora sobre o conceito e sobre a representação, ora sobre o fundo musical do ouvinte, é algo tão completamente inatural e tão inteiramente contrário aos impulsos artísticos tanto do dionisíaco quanto do apolíneo, de igual maneira, que é preciso inferir uma fonte originária do recitativo situada fora dos instintos artísticos. Segundo essa descrição, cumpre definir o recitativo como a mescla da declamação épica e lírica e nunca, na verdade, como uma mistura com consistência íntima, que em coisas tão absolutamente díspares não poderia ser obtida, mas uma conglutinação a mais extrínseca, ao modo de mosaico, algo de que não há nenhum modelo prévio e similar no domínio da experiência e da natureza. *Mas não era essa a opinião daqueles inven-*

tores do recitativo: acreditavam antes, eles próprios e com eles os seus contemporâneos, que através daquele *stilo rappresentativo* ficava desvendado o segredo da música antiga, único meio a partir do qual se podia explicar o enorme efeito de um Orfeu, de um Anfíon[92] e inclusive da tragédia grega. O novo estilo foi considerado como o ressurgimento da mais eficaz das músicas, a grega antiga: sim, dada a concepção geral, e inteiramente popular, do mundo homérico como *mundo primordial*, era mister entregar-se ao sonho de se haver baixado ao começo paradisíaco da humanidade, onde necessariamente a música também devia ter tido aquela insuperável pureza, poder e inocência, de que os poetas sabiam falar de maneira tão tocante em suas comédias pastorais. Vemos aí, em seu mais íntimo devir, esse gênero artístico de fato propriamente moderno, a ópera: uma poderosa necessidade conquista para si, à força, uma arte, porém esta é uma necessidade inestética: a nostalgia do idílio, a crença em uma existência arquiprimitiva do homem artístico e bom. O recitativo foi tomado como a linguagem redescoberta daquele homem primevo; a ópera, como a terra reencontrada daquele ser idílico ou heroicamente bom, que segue ao mesmo tempo, em todas as suas ações, um impulso artístico natural, que, em tudo quanto tem a dizer, canta ao menos um pouco, para, de pronto, à mais ligeira excitação afetiva, cantar a plena voz. Para nós, agora, é indiferente que os humanistas de então, com essa recriada imagem do artista paradisíaco, combatessem a velha idéia eclesiástica a respeito de um homem em si corrompido e perdido: de modo que se deveria entender a ópera como o dogma de oposição do homem bom, dogma com que se achou, porém ao mesmo tempo, um meio de consolação contra aquele pessimismo a que eram mais fortemente atraídos, dada a horrenda insegurança de todas as circunstâncias, precisamente os espíritos sérios daquele tempo. Basta-os haver reconhecido que o fascínio efetivo e, com ele, a gênese dessa nova forma de arte residem na satisfação de uma necessidade totalmente inestética, na glorificação otimista do ser humano em si, na concepção do homem primitivo como o homem bom e artístico por natureza: esse princípio da ópera se transformou pouco a pouco em ameaçadora e espantosa *exigência* que, em face dos movimentos socialistas do presente, não podemos mais deixar de ouvir. O "homem bom primitivo" quer seus direitos: que perspectivas paradisíacas!

Aponho a isso mais uma confirmação, igualmente clara, de meu ponto de vista, de que a ópera está construída sobre os mesmos princípios que a nossa cultura alexandrina. A ópera é o fruto do homem teórico, do leigo crítico, não do artista: um dos fatos mais estranhos na história de todas as artes. Entender acima de tudo a palavra foi uma exigência dos ouvintes propriamente amusicais: tanto assim que só se poderia esperar um renascimento da arte dos sons se se descobrisse um modo de cantar em que a palavra do texto dominasse o contraponto como o senhor domina o servo. Pois as palavras são tão mais nobres do que o acompanhante sistema harmônico quanto a alma é mais nobre do que o corpo. Com a leiga crueza amusical desse ponto de vista tratou-se, nos inícios da ópera, a união entre música, imagem e palavra; no sentido dessa estética, chegou-se também nos círculos aristocráticos de Florença, por meio dos poetas e cantores aí patrocinados, aos primeiros experimentos. O homem artisticamente impotente produz para si uma espécie de arte, precisamente pelo fato de ser em si um homem inartístico. Por não pressentir a profundeza dionisíaca da música, transforma fruição musical em retórica intelectual de palavras e sons da paixão no *stilo rappresentativo* e em volúpia das artes do canto; por não ser capaz de contemplar nenhuma visão, obriga o maquinista e o cenógrafo a se porem a seu serviço; por não saber apreender a verdadeira essência do artista, conjura diante de si, a seu gosto, o "homem artístico primitivo", isto é, o homem que, em paixão, canta e diz versos. Ele sonha a si mesmo numa época em que a paixão basta para produzir cantos e poemas: como se o afeto tivesse sido capaz de criar algo artístico. O pressuposto da ópera é uma falsa crença acerca do processo artístico, a saber, a crença idílica de que, a bem dizer, todo homem sensitivo é um artista. No sentido dessa crença, a ópera é a expressão do laicado na arte, que dita as suas leis com o otimismo serenojovial do homem teórico.

Se desejássemos unificar em um conceito único as duas representações há pouco descritas, que atuam na formação da ópera, só nos restaria falar de uma *tendência idílica da ópera*: no que teríamos de servir-nos exclusivamente do modo de expressão e de explicação de Schiller. Ou bem, diz ele, a natureza e o ideal são objetos de luto, quando aquela é representada como perdida e este como inalcançado; ou ambos são objeto de alegria, na medida em que são representados como reais. A primeira proporciona a elegia em senso estrito, o segundo o idílio em senso mais amplo. Aqui é preciso de pronto chamar a atenção para a característica comum dessas duas representações na gênese da ópera, ou seja, que o ideal não é sentido nelas como inalcançado, nem a natureza como perdida. Houve, segundo tal modo de sentir, uma época primordial no ser humano em que este habitava o coração da natureza, e nessa naturalidade havia atingido, ao mesmo tempo, o ideal da humanidade, numa bondade e artisticidade paradisíacas; desse homem primevo perfeito todos nós descenderíamos, sim, seríamos ainda sua cópia fiel: precisaríamos apenas nos despojar de algumas coisas para nos reconhecermos novamente como esse homem primitivo, isto é, poder efetuar uma renúncia voluntária da erudição supérflua, da cultura excessiva. O homem culto da Renascença deixava-se reconduzir, por sua imitação operística da tragédia grega, a semelhante consonância de natureza e ideal, a uma realidade idílica; utilizava essa tragédia, como Dante utilizou Virgílio, para ser guiado até as portas do Paraíso: enquanto, a partir daí, ele segue adiante por si mesmo e passa de uma imitação da suprema forma grega de arte a uma "restituição de todas as coisas", a uma reprodução do protomundo artístico do ser humano. Que confiante bondade de coração é a dessas arrojadas aspirações, no seio da cultura teórica! — a explicar-se unicamente pela crença consoladora de que "o homem em si" é o herói operístico eternamente virtuoso, o pastor eternamente a tocar flauta ou a cantar, de que no fim há de sempre reencontrar-se a si mesmo como tal, caso tenha alguma vez efetivamente perdido a si mesmo, algures, por algum tempo, fruto único daquele otimismo que se eleva aqui, qual uma coluna

de perfume docemente sedutor, das profundezas da consideração socrática do mundo.

Sobre os traços marcantes da ópera não se estende, portanto, de modo algum, aquela dor elegíaca de uma perda eterna, mas antes a serenojovialidade do eterno reencontrar, o cômodo prazer de um mundo idílico afetivo, o qual se pode imaginar a cada momento como efetivamente real: a cuja vista alguma vez se pressente, quiçá, que essa pretensa realidade não é senão um néscio brincar fantástico, a que todo homem capaz de medi-lo com a terrível seriedade da verdadeira natureza e compará-lo com as autênticas cenas primevas dos primórdios da humanidade deveria bradar com asco: Fora com o fantasma! Não obstante, enganar-nos-íamos se acreditássemos que seria possível, simplesmente com um grito enérgico, afugentar, como a um espectro, semelhante ser de brincadeira, que é a ópera. Quem quiser aniquilar a ópera, terá de empreender a luta contra aquela serenojovialidade alexandrina que nela se expressa tão ingenuamente acerca de sua idéia favorita, sim, cuja autêntica forma de arte ela é. Mas o que se há de esperar para a própria arte, da atuação de uma forma artística cujas fontes primordiais não residem, de maneira nenhuma, no âmbito do estético, que, a bem dizer, se contrabandeou de uma esfera meio moral para o domínio artístico e que só aqui e acolá pôde alguma vez iludir sobre essa formação híbrida? De que seivas se nutre esse ser parasitário que é a ópera, se não são as da verdadeira arte? Não é de se presumir que, sob suas idílicas seduções, sob suas alexandrinas artes da lisonja, a suprema e, cumpre assim chamá-la, verdadeiramente séria tarefa da arte — livrar a vista de olhar no horror da noite e salvar o sujeito, graças ao bálsamo da aparência, do espasmo dos movimentos do querer — degenerará em vazia e dissipadora tendência ao divertimento? O que será das sempiternas verdades do dionisíaco e do apolíneo numa tal mistura de estilos, como eu a expus na essência do *stilo rappresentativo*, onde a música é considerada como serva, a palavra do texto como senhor, onde a música é comparada ao corpo e a palavra do texto à alma, onde, no melhor dos casos, o mais alto desígnio estará dirigido para uma pintura sonora transcritiva, similarmente ao que

ocorreu outrora no novo ditirambo ático, onde a música é inteiramente alheada de sua verdadeira dignidade, a de ser espelho dionisíaco do mundo, de tal modo que só lhe resta, como escrava da aparência, arremedar a essência formal desta e, no jogo das linhas e proporções, provocar uma diversão externa? A uma consideração mais severa, essa funesta influência da ópera sobre a música coincide precisamente com o conjunto do desenvolvimento musical moderno; o otimismo espreitante na gênese da ópera e na essência da cultura por ela representada logrou, com angustiante rapidez, despir a música de sua destinação universal dionisíaca e imprimir-lhe um caráter divertidor, de jogo de formas: alteração com a qual só se deveria comparar, porventura, a metamorfose do homem esquiliano no homem serenojovial alexandrino.

Se todavia relacionamos com razão, na exemplificação indicada, o desaparecimento do espírito dionisíaco a uma transformação e degeneração altamente chocantes, mas até agora inexplicadas, do homem grego — que esperanças devem avivar-se em nós, quando os mais seguros auspícios nos afiançam a ocorrência do *processo inverso, o despertar gradual do espírito dionisíaco* em nosso mundo presente! Não é possível que a força divina de Héracles se entorpeça eternamente na voluptuosa corvéia a Onfale.[93] Do fundo dionisíaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primigênias da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável, a partir dela, sendo antes sentido por esta como algo terrivelmente inexplicável, como algo prepotentemente hostil, a *música alemã*, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner. O que poderá empreender, no melhor dos casos, o socratismo de nossos dias, cobiçoso de conhecimentos, com esse demônio surgido de profundezas inexauríveis? Nem a partir dos floreios e arabescos da melodia operística, nem com a ajuda da tábua aritmética da fuga e da dialética contrapontística, encontrar-se-á a fórmula à cuja luz três vezes potenciada se conseguisse subjugar esse demônio e se pudesse obrigá-lo a falar. Que espetáculo é o de nossos estetas, quando agora, com a rede de uma de suas próprias "belezas", tentam golpear e agarrar

o gênio da música a revirar-se diante deles com uma força de vida incompreensível, sob movimentos que não querem ser julgados, nem em termos da beleza eterna nem tampouco do sublime. É preciso só ver alguma vez de perto e em pessoa esses protetores da música, quando tão infatigavelmente exclamam: Beleza! Beleza!, quer se distingam nisso como os filhos prediletos da natureza, mimados e formados no seio do belo, quer procurem, muito mais, uma forma que encubra mentirosamente sua própria crueza, um pretexto estético para o seu próprio prosaísmo tão pobre de sentimentos: e aqui penso, por exemplo, em Otto Jahn.[94] Mas que o mentiroso e o hipócrita tomem cuidado com a música alemã: pois justamente ela é, em meio a toda a nossa cultura, o único espírito de fogo limpo, puro e purificador, a partir do qual e para o qual, como na doutrina do grande Heráclito de Éfeso, se movem em dupla órbita circular todas as coisas: tudo o que chamamos agora de cultura, educação, civilização terá algum dia de comparecer perante o infalível juiz Dionísio.

Lembremo-nos em seguida como, por meio de Kant e Schopenhauer, o espírito da *filosofia alemã*, manando de fontes idênticas, viu-se possibilitado a destruir o satisfeito prazer de existir do socratismo científico, pela demonstração de seus limites, e como através dessa demonstração se introduziu um modo infinitamente mais profundo e sério de considerar as questões éticas e a arte, modo que podemos designar francamente como a *sabedoria dionisíaca* expressa em conceitos: para onde aponta o mistério dessa unidade entre a música alemã e a filosofia alemã, se não para uma nova forma de existência, sobre cujo conteúdo só podemos informar-nos pressentindo-o a partir de analogias helênicas? Pois, para nós, que estamos na fronteira divisória de duas formas diferentes de existência, o modelo helênico conserva o incomensurável valor de que nele também se acham impressas, em uma forma classicamente instrutiva, todas aquelas transições e lutas: só que nós revivemos analogicamente em ordem *inversa*, por assim dizer, as grandes épocas principais do ser helênico, e agora, por exemplo, parecemos retroceder da era alexandrina para o período da tragédia. Nisso vi-

ve em nós a sensação de que o nascimento de uma era trágica tivesse significado para o espírito alemão apenas um retorno a ele mesmo, um bem-aventurado reencontrar-se a si próprio, depois que, por longo tempo, enormes poderes conquistadores, vindos de fora, haviam reduzido à escravidão de sua forma o que vivia em desamparada barbárie da forma. Agora, por fim, após o regresso à fonte primeira de seu ser, pôde ele ousar apresentar-se, destemido e livre, diante de todos os povos, sem a andadeira de uma civilização românica: contanto que saiba aprender firmemente de um povo, do qual o simples fato de poder aprender já é por si uma grande glória e uma rara distinção, dos gregos. E, desses supremos mestres, em que momento precisaríamos mais do que agora, quando nos é dado assistir ao *renascimento da tragédia* e estamos em perigo de não saber nem de onde ela vem nem de poder explicar-nos aonde ela quer ir?

20.

Conviria que alguma vez se pesasse, diante dos olhos de um juiz insubornável, em que tempo e em que homens o espírito alemão se esforçou mais vigorosamente por aprender dos gregos; e se admitirmos com confiança que esse louvor único deveria ser atribuído à nobilíssima luta de Goethe, Schiller e Winckelmann pela cultura, haveria em todo caso que acrescentar que, desde aquele tempo e depois das influências imediatas daquela luta, tornou-se cada vez mais fraca, de maneira incompreensível, a aspiração de chegar por uma mesma via à cultura e aos gregos. Para não precisarmos duvidar inteiramente do espírito alemão, não deveríamos extrair daí a conclusão de que, em algum ponto capital, tampouco aqueles lutadores conseguiram penetrar no âmago do ser helênico nem estabelecer uma duradoura união amorosa entre a cultura alemã e a helênica? — Tanto é assim que talvez um reconhecimento inconsciente dessa falta teria suscitado também em naturezas mais sérias a pusilânime dúvida de saber se elas, após tais predecessores, chegariam mais longe do que estes no referido caminho da cultura e se chegariam realmente à meta. Destarte, vemos, desde aquele tem-

po, degenerar da mais perigosa forma o juízo sobre o valor dos gregos para a cultura; a expressão de uma compadecida superioridade faz-se ouvir nos mais diversos acampamentos do espírito e do não-espírito; em outras partes, uma retórica totalmente ineficaz brinca com a "harmonia grega", a "beleza grega", a "serenojovialidade grega". E precisamente nos círculos cuja dignidade poderia consistir em tirar água sem descanso do leito do rio grego para a salvação da cultura alemã, no círculo dos professores das instituições superiores da cultura, é onde melhor se aprendeu a ajeitar-se rápida e comodamente com os gregos, indo-se não raro até uma renúncia cética dos ideais helênicos e até uma completa inversão do verdadeiro propósito de todos os estudos sobre a Antigüidade. Quem naqueles círculos não se exauriu por completo no afã de ser um revisor confiável de velhos textos ou um microscopista histórico-natural da linguagem, este talvez procure apropriar-se "historicamente", ao lado de outras Antigüidades, também da Antigüidade grega, mas sempre segundo o método e com os ares de superioridade de nossa atual historiografia culta. Se, por conseguinte, a autêntica força educativa das instituições superiores de ensino nunca foi, a bem dizer, mais baixa e débil do que no presente, se o "jornalista", o escravo de papel do dia, levou de vencida, em tudo o que se refere à cultura, o professor de ensino superior, e a este último não resta senão a metamorfose, tantas vezes já experimentada, de agora movimentar-se também conforme o estilo do jornalista, com a "leve elegância" dessa esfera, qual mariposa serenojovial e culta — com que penosa perturbação semelhantes homens cultos de um tal presente deverão fitar esse fenômeno, a ressurreição do espírito dionisíaco e o renascimento da tragédia, que só se poderia compreender por analogia, a partir do fundamento mais profundo do até aqui incompreendido gênio helênico? Não há nenhum outro período artístico em que a assim chamada cultura e a genuína arte tenham sido tão alheadas e tão distanciadas, uma em relação à outra, como o que vemos com os nossos próprios olhos no presente. Entendemos por que uma cultura tão raquítica odeia a verdadeira arte; pois teme que se dê através dela o seu ocaso. Mas será que toda uma espé-

cie de cultura, a saber, aquela cultura socrático-alexandrina, não teria se consumido, depois que pôde culminar em algo tão bonitinho e franzino como é a cultura do presente? Se heróis como Schiller e Goethe não conseguiram arrombar aquela porta encantada que conduz à montanha mágica helênica, se, com todo o empenho decidido, não chegaram mais longe do que aquela mirada nostálgica que, da Táurida bárbara, a Ifigênia goethiana manda, por sobre o mar, para a sua pátria, que esperança restaria aos epígonos de semelhantes heróis, se a porta, de repente, não se lhes abrisse por si mesma, em um lado de todo diferente, não tocada até agora por todos os esforços da cultura — sob os sonidos místicos da ressuscitada música trágica?

Que ninguém tente enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da Antigüidade grega; pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão através do fogo mágico da música. Que outra coisa saberíamos nomear que, na desolação e exaustão da cultura atual, pudesse despertar alguma expectativa consoladora para o futuro? Debalde espreitamos por uma raiz vigorosamente ramificada, por um pedaço de terra sadia e fértil: por toda parte pó, areia, rigidez, consunção. Aqui, um solitário desconsolado não poderia escolher melhor símbolo do que o Cavaleiro com a Morte e o Diabo, como Dürer o desenhou, o cavaleiro arnesado, com o olhar duro, brônzeo, que sabe tomar o seu caminho assustador, imperturbado por seus hediondos companheiros, e, não obstante, desesperançado, sozinho com o seu corcel e o seu cão. Um tal cavaleiro düreriano foi o nosso Schopenhauer: faltava-lhe qualquer esperança, mas queria a verdade. Não há quem se lhe iguale.

Mas como se modifica de súbito esse deserto, há pouco tão sombriamente descrito, de nossa extenuada cultura, quando a magia dionisíaca o toca! Um vento de tempestade apanha tudo o que é gasto, podre, quebrado, atrofiado, envolve-o no torvelinho de uma nuvem rubra de poeira e o carrega como um abutre pelos ares. Confusos, os nossos olhares buscam o desaparecido: pois o que eles vêem alçou-se como de um fosso para uma luz de ouro, tão pleno e verde, tão exu-

berantemente vivo, tão nostalgicamente incomensurável. A tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer; em êxtase sublime, ela escuta um cantar distante e melancólico — é um cantar que fala das Mães do Ser, cujos nomes são: Ilusão, Vontade, Dor.[95] — Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroai-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!

21.

Retornando desses tons exortatórios à disposição do ânimo que convém ao homem contemplativo, repito que somente dos gregos é possível aprender o que semelhante despertar miraculoso e inopinado da tragédia deve significar para o fundo vital mais íntimo de um povo. O povo dos Mistérios trágicos é o que trava as batalhas contra os persas e, por sua vez, o povo que conduziu aquela guerra tem a tragédia como necessária beberagem curativa. Quem iria presumir que precisamente neste povo, depois que ao longo de várias gerações fora agitado até o cerne pelas mais fortes convulsões do demônio dionisíaco, ocorreria uma efusão tão uniforme e vigorosa do mais simples sentimento político, dos instintos mais naturais da pátria, do mais primitivo e varonil prazer do combate? Pois se sempre se percebe, em cada propagação significativa de excitações dionisíacas, como a liberação dionisíaca das cadeias do indivíduo se faz sensível, antes de tudo, em prejuízo dos instintos políticos, até a indiferença, sim, até a animosidade, é também certo, de outro lado, que o Apolo formador de Estados é outrossim o gênio do *principium individuationis*, e que nem o Estado, nem o senso da pátria podem viver sem a afirmação da personalidade individual. Para sair do orgiasmo não há, para um povo, senão um caminho, o caminho do budismo indiano, o qual, pa-

ra ser suportável em seu anseio do nada, necessita daqueles raros estados extáticos, com sua elevação acima do espaço, do tempo e do indivíduo, assim como estes, por seu turno, exigem uma filosofia que ensine a superar, através de uma representação, o indescritível prazer dos estados intermediários. De modo igualmente necessário cai um povo, a partir da vigência incondicional dos impulsos políticos, numa via de mundanização extrema, cuja expressão grandiosa, mas também horrorosa, é o *imperium romano*.

Colocados entre a Índia e Roma, e impelidos a uma eleição transviadora, conseguiram os gregos inventar, com clássica pureza, uma terceira forma, sem dúvida não para longo uso próprio, mas por isso mesmo destinada à imortalidade. Uma vez que os favoritos dos deuses morrem cedo, isso vale em todas as coisas, porém não menos certo é que, depois, eles vivem eternamente com os deuses. Do mais nobre não se exija pois que possua a duradoura resistência do couro; a sólida durabilidade, como a que foi própria, por exemplo, do impulso nacional romano, não pertence provavelmente aos predicados necessários da perfeição. Mas se perguntarmos qual foi o remédio que permitiu aos gregos, em suas grandes épocas, em que pese a extraordinária força de seus impulsos dionisíacos e políticos, não se exaurirem nem em um cismar extático, nem em uma consumidora ambição de poder e glória universais, porém alcançar aquela esplêndida mescla, como a tem um vinho nobre que inflama o ânimo e ao mesmo tempo o dispõe à contemplação, precisaremos lembrar-nos da enorme força da *tragédia* a excitar, purificar e descarregar a vida do povo; cujo valor superno pressentiremos apenas se, tal como entre os gregos, ela se nos apresentar como suma de todas as potências curativas profiláticas, como a mediadora imperante entre as qualidades mais fortes e as mais fatídicas do povo.

A tragédia absorve em seu íntimo o mais alto orgiasmo musical, de modo que é ela que, tanto entre os gregos quanto entre nós, leva diretamente a música à sua perfeição; mas, logo a seguir, coloca a seu lado o mito trágico e o herói trágico, o qual então, como um poderoso Titã, toma sobre o dorso o mundo dionisíaco inteiro e nos alivia dele: enquanto, de outra parte, graças a esse mesmo mito trágico, sabe libertar-nos, na pessoa do herói trágico, da ávida impulsão para esta existência e, com mão admoestadora, nos lembra de um outro ser e de um outro prazer superior, para o qual o herói combatente, cheio de premonições, se prepara com sua derrota e não com suas vitórias. A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvinte dionisiacamente suscetível, um símile sublime, o mito, e desperta naquele a aparência, como se a música fosse unicamente o mais elevado meio de representação para vivificar o mundo plástico do mito. Confiando nessa nobre ilusão, ela pode agora agitar seus membros na dança ditirâmbica e entregar-se sem receio a um orgiástico sentimento de liberdade, no qual ela, enquanto música em si, não poderia atrever-se, sem aquele engano, a regalar-se. O mito nos protege da música, assim como, de outro lado, lhe dá a suprema liberdade. Por isso a música, como um presente que é oferecido em contrapartida, confere ao mito trágico uma significatividade metafísica tão impressiva e convincente que a palavra e a imagem, sem aquela ajuda única, jamais conseguiriam atingir: e, em especial, por seu intermédio sobrevém ao espectador trágico justamente aquele seguro pressentimento de um prazer supremo, ao qual conduz o caminho que passa pela derruição e negação, de tal forma que julga ouvir como se o abismo mais íntimo das coisas lhe falasse perceptivelmente.

Se com estas últimas frases consegui proporcionar, talvez, a essa difícil conceituação apenas uma expressão provisória, compreensível somente para uns poucos, não posso deixar, precisamente aqui, de instar meus amigos a uma nova tentativa e de rogar-lhes que se preparem, com um único exemplo de nossa experiência comum, para o conhecimento da proposição geral. Neste exemplo não preciso referir-me àqueles que utilizam as imagens dos processamentos cênicos, as palavras e os afetos das personagens atuantes para, com tal ajuda, aproximarem-se do sentimento musical; pois nenhum deles fala a música como língua materna e tampouco chega mais longe, a despeito dessa ajuda, do que os pórticos da percepção musical, sem que jamais lhe seja dado tocar os seus santuários mais recônditos; alguns, como Gervinus,[96] não al-

cançam por este caminho sequer os pórticos. Ao contrário, hei de me dirigir tão-só àqueles que, diretamente aparentados com a música, têm nela ao mesmo tempo o seu regaço materno e se vinculam às coisas quase unicamente através de relações musicais inconscientes. A esses músicos autênticos endereço a pergunta se podem imaginar um homem que seja capaz de aperceber o terceiro ato de *Tristão e Isolda* sem o auxílio da palavra e da imagem, apenas como um prodigioso movimento sinfônico, e que, sob um espasmódico desdobrar de todas as asas da alma, não venha a expirar? Um homem que, como aqui neste caso, haja por assim dizer aplicado o ouvido ao ventrículo cardíaco da vontade universal, que sinta como o furioso desejo da existência se derrama a partir daí em todas as veias do mundo, como torrente atroadora ou como mansíssimo arroio em gotas pulverizado, tal homem não se destroçará de repente? Deveria ele suportar ouvir, no miserável invólucro vítreo do indivíduo humano, o eco de inumeráveis gritos de prazer e dor do "vasto espaço da noite do mundo",[97] sem refugiar-se incontivelmente diante dessa ciranda pastoral da metafísica, em sua pátria primigênia? Mas se tal obra, apesar de tudo, pode ser apercebida como um todo, sem negação da existência individual, se semelhante criação pode ser criada sem destroçar o seu criador, de onde iremos obter a solução de uma tal contradição?

Aqui se infiltram, entre a nossa mais alta excitação musical e aquela música, o mito trágico e o herói trágico, no fundo apenas como símiles dos fatos mais universais, de que só a música pode falar por via direta. Como símile, porém, apenas o mito, se o nosso modo de sentir fosse o de seres puramente dionisíacos, permaneceria ao nosso lado, despercebido e ineficaz, e não nos desviaria por um instante sequer de prestarmos ouvido ao eco das *universalia ante rem* [universais anteriores à coisa]. Aqui, no entanto, irrompe a força *apolínea*, dirigida à restauração do indivíduo quase despedaçado, com o bálsamo terapêutico de um delicioso engano: de súbito cremos enxergar unicamente Tristão, que imóvel e sufocado se pergunta: "A velha melodia, por que ela me desperta?".[98] O que antes nos parecia um oco suspiro do centro do ser, agora quer nos dizer apenas quão "ermo e vazio está o mar". E lá onde julgávamos nos extinguir sem alento, em meio a um espasmódico estirar-se de todos os sentimentos, e haver muito pouco a amarrar-nos a esta existência, agora ouvimos e vemos tão-somente o herói ferido de morte, que todavia não morre, com seus gritos desesperados: "Ansiar! Ansiar! No morrer ansiar/ a não morrer de ansiedade!".[99] E se antes o júbilo da trompa, após tal desmedida e tal excesso de vorazes tormentos, nos partiu o coração, agora, entre nós e esse "júbilo em si", está o rejubilante Kurwenal a bradar para o barco que traz Isolda. Por mais violenta que seja a compaixão que nos invade, em certo sentido, no entanto, o compadecer-se ante o sofrimento primordial do mundo, como imagem similiforme, nos salva da contemplação imediata da suprema idéia do universo, assim como o pensamento e a palavra nos salvam da efusão irrepresada do querer inconsciente. Graças a essa esplêndida ilusão apolínea se nos afigura como se o próprio reino dos sons viesse ao nosso coração qual um mundo plástico, como se também nele somente o destino de Tristão e Isolda, feito a mais delicada e expressiva matéria, fosse cunhado e enformado.

Assim, o apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: neles encadeia o nosso sentimento de compaixão, através deles satisfaz o nosso senso de beleza sedento de grandes e sublimes formas; faz desfilar ante nós imagens de vida e nos incita a apreender com o pensamento o cerne vital nelas contido. Com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de levá-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo, por exemplo, *Tristão e Isolda*, e que, *através da música*, apenas *há de vê-la* melhor e mais intimamente. O que não conseguirá a magia terapêutica de Apolo, se até dentro de nós pode suscitar a ilusão de que efetivamente o dionisíaco, a serviço do apolíneo, é capaz de intensificar os efeitos deste, de que a música, mesmo essencialmente, é arte de representação para um conteúdo apolíneo?

Com essa harmonia preestabelecida que impera entre o drama perfeito e a sua música, alcança o drama um grau supremo de visualidade, de outro modo inacessível ao drama falado. Assim como todas as figuras vivas da cena se simplificam diante de nós nas linhas melódicas a moverem-se independentemente até atingirem a clareza da linha ondulada, assim a contigüidade dessas linhas ressoa, para nós, na alternância de harmonias a simpatizar da maneira mais delicada com o evento movimentado: através dessa alternância, as relações das coisas se nos tornam imediatamente perceptíveis, perceptíveis de modo sensível e nunca abstrato, tal como reconhecemos por seu intermédio que somente nessas relações se revela com pureza a essência de um caráter e de uma linha melódica. E enquanto a música nos obriga a ver mais, e de um modo mais intrínseco do que em geral, e a estender diante de nós, qual delicada teia, o evento da cena, para o nosso olhar espiritualizado a mirar para o íntimo, o mundo do palco se amplia infinitamente, assim como se ilumina de dentro para fora. Que coisa análoga poderia oferecer o poeta da palavra, que se esforça em alcançar com um mecanismo muito mais imperfeito, por um caminho indireto, a partir da palavra e do conceito, aquela ampliação interior do mundo visível da cena e sua iluminação interna? Se agora, na verdade, a tragédia musical também agrega a palavra, por isso mesmo ela pode colocar ao seu lado, simultaneamente, o substrato e o lugar de nascimento desta e esclarecer-nos, de dentro para fora, o seu devir.

Mas desse evento descrito seria possível, não obstante, dizer com igual certeza que ele é apenas uma esplêndida aparência, ou seja, aquela *ilusão* apolíneo há pouco mencionado, por cujo efeito devemos ficar aliviados do afluxo e da desmedida dionisíacos. No fundo, a relação da música com o drama é precisamente a inversa: a música é a autêntica Idéia do mundo, o drama é somente um reflexo, uma silhueta isolada desta Idéia. Aquela identidade entre a linha melódica e a figura vivente, entre a harmonia e as relações de caráter daquela figura, é, em um sentido oposto ao que poderia parecer-nos ao contemplarmos a tragédia musical, verdadeira. Mesmo se movermos a figura de maneira mais visível, se a vivificarmos e a iluminarmos de dentro para fora, ela continuará sendo sempre tão-somente a aparência, de onde não há nenhum ponto que conduza à verdadeira realidade, ao coração do mundo. Porém, é deste coração para fora que o mundo fala; e ainda que incontáveis aparências daquela espécie pudessem desfilar ao som da mesma música, jamais esgotariam a essência desta, mas seriam apenas seus reflexos mais exteriorizados. Com a contraposição popular, e de todo falsa, de alma e corpo, em verdade nada se pode aclarar, e tudo se pode enredar, na difícil relação entre música e drama; entretanto, a crueza afilosófica daquela contraposição parece ter-se tornado, justamente para os nossos estetas, quem sabe por que razões, um artigo de fé professado com gosto, ao passo que eles nada aprenderam sobre a oposição entre a aparência e a coisa em si ou, por razões igualmente desconhecidas, nada quiseram aprender.

Se com a nossa análise resultou que o apolíneo na tragédia obteve, mercê de sua força de ilusão, completa vitória sobre o proto-elemento dionisíaco da música, e que ele se aproveitou desta para os seus desígnios, a saber, para uma elucidação máxima do drama, haveria que acrescentar desde logo uma restrição muito importante: no ponto mais essencial de todos, aquele engano apolíneo é rompido e destruído. O drama, que se estende diante de nós, com o auxílio da música, em tão iluminada clareza interior de todos os movimentos e todas as figuras, como se víssemos, no vaivém da lançadeira, o tecido nascer no tear — alcança, como totalidade, um efeito que fica *mais além de todos os efeitos artísticos apolíneos*. No efeito conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância; ela se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea. E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisíaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea. Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre

as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral.

22.

Que o amigo atento se represente, segundo as suas experiências, o efeito de uma verdadeira tragédia musical, pura e sem imisção. Penso ter descrito de tal forma o fenômeno [*Phänomen*] deste efeito, por ambos os lados, que esse amigo saberá agora explicar-se as suas próprias experiências. Ele há de lembrar-se, efetivamente, de que, à vista do mito movendo-se à sua frente, sentia-se elevado a uma espécie de onisciência, como se agora a força visiva de seus olhos não fosse meramente uma força superficial, porém capaz de penetrar no interior, e como se, agora, as ebulições da vontade, a luta dos motivos e a corrente engrossante das paixões ele as enxergasse diante de si, com a ajuda da música, tangivelmente visíveis, por assim dizer, qual uma profusão de linhas e figuras vivamente movidas, e com isso pudesse mergulhar até os mais delicados mistérios das emoções inconscientes. Enquanto se faz assim consciente de que seus impulsos dirigidos à visibilidade e à transfiguração sofrem suma intensificação, sente todavia com igual precisão que essa longa seqüência de efeitos artísticos apolíneos *não* engendrou, apesar de tudo, aquela ditosa persistência em uma contemplação isenta de vontade, que o criador plástico e o poeta épico, isto é, os artistas genuinamente apolíneos, nele suscitam por meio de suas obras de arte: quer dizer, a justificação do mundo da *individuatio* alcançada naquela contemplação, justificação que constitui o cimo e a suma da arte apolínea. Ele contempla o mundo transfigurado da cena e, no entanto, o nega. Ele vê diante de si, com nitidez e beleza épicas, o herói trágico e, no entanto, alegra-se com o seu aniquilamento. Ele compreende até o mais íntimo a ocorrência da cena e, no entanto, refugia-se de bom grado no incompreensível. Ele sente que as ações do herói são justificadas e, no entanto, sente-se ainda mais enaltecido quando essas ações destroem o seu autor. Ele estremece ante os sofrimen-

tos que hão de atingir o herói e, no entanto, pressente neles um prazer superior, muito mais preponderante. Ele enxerga mais e com mais profundidade do que nunca e, no entanto, deseja estar cego. De onde havemos de derivar este milagroso autodesdobramento, esta quebra do aguilhão apolíneo, se não da magia *dionisíaca*, que, excitando aparentemente ao máximo as emoções apolíneas, é capaz, não obstante, de obrigar essa superabundância da força apolínea a ficar a seu serviço. *O mito trágico* só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades, onde então, como Isolda, parece entoar assim o seu canto de cisne metafísico:

Na torrente arqueante
Do mar do deleite,
No sonido bramante
Das ondas olorosas,
No todo bafejante
Do alento do universo,
Afogar-se, afundar-se,
Inconsciente — supremo prazer![100]

É assim que nos representamos, atendo-nos às experiências do ouvinte verdadeiramente estético, o próprio artista trágico tal como ele, qual uma exuberante divindade da *individuatio*, cria as suas figuras, sentido em que mal se poderia conceber a sua obra como "imitação da natureza" — tal como depois, porém, o seu imenso impulso dionisíaco engole todo esse mundo das aparências, para deixar pressentir por trás dele, e através de sua destruição, uma superna alegria artística primordial no seio do Uno-primordial. Por certo, os nossos estetas nada têm a nos informar acerca desse retorno à pátria primigênia, da aliança fraterna das duas deidades artísticas da tragédia, nem da excitação tanto apolínea quanto dionisíaca do ouvinte, ao passo que não se cansam de caracterizar como propriamente trágica a luta do herói com o destino, o triunfo da ordem moral do mundo, ou uma descarga dos afetos efetuada através da tragédia: essa infati-

gabilidade faz pensar que eles não são em absoluto homens esteticamente excitáveis e que, ao ouvir a tragédia, devam ser considerados talvez apenas como seres morais. Nunca, desde Aristóteles, foi dada, a propósito do efeito trágico, uma explicação da qual se pudessem inferir estados artísticos, uma atividade estética do ouvinte. Ora são a compaixão e o medo que devem ser impelidos por sérias ocorrências a uma descarga aliviadora, ora devemos sentir-nos exaltados e entusiasmados com a vitória dos bons e nobres princípios, com o sacrifício do herói no sentido de uma consideração moral do mundo; e com a mesma certeza com que acredito ser, para um número incontável de indivíduos, precisamente esse, e somente esse, o efeito da tragédia, com a mesma clareza se deduz daí que todos eles, junto com os estetas que os interpretam, nada aprenderam da tragédia como suprema *arte*. Aquela descarga patológica, a *katharsis* de Aristóteles, que os filólogos não sabem se devem computar entre os fenômenos médicos ou morais, lembra um notável pressentimento de Goethe: "Sem um vivo interesse patológico", disse ele, "jamais consegui tampouco tratar de uma situação trágica, preferindo por isso evitá-la a ir procurá-la".[101] Não terá sido talvez uma das vantagens dos Antigos, que, entre eles, o mais alto grau do patético também fosse apenas um jogo estético, enquanto, entre nós, a verdade natural precisa cooperar a fim de produzir uma tal obra? A esta última pergunta, tão profunda, compete-nos agora, após nossas magníficas experiências, dar uma resposta afirmativa, depois que, precisamente na tragédia musical, vivenciamos com estupor quão efetivamente o cimo do patético pode ser tão-só um jogo estético: razão pela qual nos é dado crer que unicamente agora o protofenômeno do trágico pode ser descrito com algum êxito. Quem, ainda agora, só pode falar daqueles efeitos substitutivos procedentes de uma esfera extra-estética e não se sente elevado por sobre o processo patológico-moral, a esse só resta desesperar de sua própria natureza estética: contra o que lhe recomendamos, como inocente sucedâneo, a interpretação de Shakespeare à maneira de Gervinus e o diligente rastreio da "justiça poética".

Assim, com o renascimento da tragédia voltou a nascer também o *ouvinte estético*, em cujo lugar costumava sentar-se até agora, nas salas de teatro, um estranho *quidproquo* [qüiproquó] com pretensões meio morais e meio doutas, o "crítico". Em sua esfera, tudo era até aqui artificial e estava apenas caiado com uma aparência de vida. O artista desempenhante já não sabia de fato por onde começar com um ouvinte assim, que se dava ares de crítico, e por isso espreitava inquieto, junto com o dramaturgo e o compositor de ópera, seus inspiradores, os últimos restos de vida desse ser pretensiosamente árido e incapaz de gozar. Mas é dessa espécie de "críticos" que se compunha até agora o público; o estudante, o escolar e até a mais inofensiva criatura feminina estavam já, sem o saber, preparados pela educação e pelos jornais para uma igual percepção de uma obra de arte. As naturezas mais nobres dentre os artistas contavam, dado um tal público, com a excitação de forças religioso-morais, e o chamado à "ordem moral" do mundo apresentava-se vicariamente lá onde, na realidade, um poderoso feitiço devia extasiar o autêntico ouvinte. Ou então uma tendência grandiosa, ou ao menos excitante, da atualidade política ou social era exposta tão claramente pelo dramaturgo, que o ouvinte podia esquecer a sua exaustão crítica e entregar-se a afetos parecidos, como em momentos patrióticos ou guerreiros, ou perante a tribuna de oradores do Parlamento ou na condenação do crime e do vício: esse estranhamento dos propósitos artísticos genuínos tinha de conduzir cá e lá diretamente a um culto da tendência. Todavia, aqui sobreveio o que desde sempre sobrevinha em todas as artes artificializadas, uma depravação impetuosamente rápida dessas tendências, de modo que, por exemplo, a tendência a empregar o teatro como uma instituição para a formação moral do povo, que no tempo de Schiller foi tomada a sério,[102] já é contada entre as incríveis antigüidades de uma cultura superada. Enquanto a crítica chegava ao domínio no teatro e no concerto, o jornalista na escola, a imprensa na sociedade, a arte degenerava a ponto de tornar-se um objeto de entretenimento da mais baixa espécie, e a crítica estética era utilizada como meio de aglutinação de uma sociabilidade vaidosa, dissipada, egoísta e,

ademais, miseravelmente despida de originalidade, cujo sentido nos é dado a entender por aquela parábola schopenhaueriana dos porcos-espinhos;[103] de maneira que em nenhum outro tempo se tagarelou tanto sobre arte e se considerou tão pouco a arte. Pode-se, entretanto, ainda ter trato com uma pessoa capaz de conversar sobre Beethoven e Shakespeare? Que cada um responda à pergunta segundo o seu próprio sentimento: em todo caso demonstrará com a resposta o que ele imagina sob o nome de "cultura", pressupondo-se que tente de algum modo responder à pergunta e não permaneça emudecido de espanto.

Em contrapartida, alguém dotado pela natureza de qualidades mais nobres e delicadas, mesmo que se tenha convertido paulatinamente, da maneira descrita, em bárbaro crítico, poderia falar do efeito tão inesperado quanto totalmente incompreensível que sobre ele haja exercido, por exemplo, uma representação bem-sucedida de *Lohegrin*: só que talvez lhe tenha faltado alguma mão que, advertindo e interpretando, o agarrasse, de tal maneira que também aquele sentimento inconcebivelmente multiforme e absolutamente incomparável que então o sacudiu permaneceu isolado e, como um astro enigmático, após haver brilhado brevemente, apagou-se. Foi então que ele pressentiu o que o ouvinte estético é.

23.

Quem queira, com todo o rigor, pôr-se a si mesmo à prova, a fim de saber o quanto é aparentado ao verdadeiro ouvinte estético ou se pertence à comunidade dos homens socrático-críticos, deve apenas perguntar-se sinceramente qual o sentimento com que recebe o *milagre* representado na cena: se por acaso sente nisso ofendido o seu sentido histórico, orientado para a causalidade psicológica rigorosa, ou se com uma benevolente concessão, por assim falar, admite o milagre como um fenômeno compreensível para a infância, mas que se tornou para ele estranho, ou se experimenta alguma outra coisa. Nisso, com efeito, poderá medir até onde está em geral capacitado a compreender o *mito*, a imagem concentrada do mundo, a qual, como abreviatura da aparên-

cia, não pode dispensar o milagre. Mas o provável é que, em uma prova severa, quase todo mundo sinta-se tão decomposto pelo espírito histórico-crítico de nossa cultura, que a existência do mito outrora se nos torne crível somente por via douta, através de abstrações mediadoras. Sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural. Todas as forças da fantasia e do sonho apolíneo são salvas de seu vaguear ao léu somente pelo mito. As imagens do mito têm que ser os onipresentes e desapercebidos guardiões demoníacos, sob cuja custódia cresce a alma jovem e com cujos signos o homem dá a si mesmo uma interpretação de sua vida e de suas lutas: e nem sequer o Estado conhece uma lei não escrita mais poderosa do que o fundamento mítico, que lhe garante a conexão com a religião, o seu crescer a partir de representações míticas.

Coloque-se agora ao lado desse homem abstrato, guiado sem mitos, a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato: represente-se o vaguear desregrado, não refreado por nenhum mito nativo, da fantasia artística; imagine-se uma cultura que não possua nenhuma sede originária, fixa e sagrada, senão que esteja condenada a esgotar todas as possibilidades e a nutrir-se pobremente de todas as culturas — esse é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito. E agora o homem sem mito encontra-se eternamente famélico, sob todos os passados e, cavoucando e revolvendo, procura raízes, ainda que precise escavá-las nas mais remotas Antigüidades. Para o que aponta a enorme necessidade histórica da insatisfeita cultura moderna, o colecionar ao nosso redor de um sem-número de outras culturas, o consumidor desejo de conhecer, senão para a perda do mito, para a perda da pátria mítica, do seio materno mítico? A gente se pergunta se a febril e tão sinistra agitação dessa cultura é algo mais do que o agarrar ansioso e o esgaravatar do esfomeado, à cata de comida — e quem desejaria dar ainda alguma coisa a semelhante cultura, que não consegue saciar-se com tudo quanto engole e a cujo contato o mais vigoroso e saudável alimento costuma transformar-se em "História e Crítica"?

Cumpriria desesperar também dolorosamente de nosso ser alemão se este já estivesse, de igual maneira, tão indissoluvelmente enredado com a sua cultura, sim, unificado, como podemos observar, para o nosso espanto, na civilizada França;[104] e o que constituiu durante longo tempo a grande vantagem da França e a causa primordial de sua extraordinária preponderância, justamente aquela unidade de povo e cultura, deveria obrigar-nos, à vista disso, a louvar a felicidade de que essa nossa cultura tão problemática nada tenha em comum até agora com o nobre cerne de nosso caráter de povo. Todas as nossas esperanças tendem, antes, cheias de anseio, àquela percepção de que, sob esta inquieta vida e espasmos culturais a moverem-se convulsivamente para cima e para baixo, jaz uma força antiqüíssima, magnífica, interiormente sadia, a qual, sem dúvida, só em momentos excepcionais se agita alguma vez com violência, e depois volta a entregar-se ao sonho, à espera de um futuro despertar: em seu coral ressoou pela primeira vez a melodia do futuro da música alemã. Tão profundo, corajoso e inspirado, tão transbordantemente bom e delicado soou esse coral de Lutero, como o primeiro chamariz dionisíaco que, ao aproximar-se a primavera, irrompe de uma espessa moita. A ele respondeu, em eco de competição, aquele cortejo festivo, solenemente exuberante, de entusiastas dionisíacos a quem devemos a música alemã — e aos quais deveremos *o renascimento do mito alemão*!

Eu sei que tenho de conduzir agora o amigo que me acompanha com interesse a um sítio eminente de considerações solitárias, onde contará apenas com alguns poucos companheiros, e, para animá-lo, grito-lhe que devemos nos ater firmemente aos nossos luminosos guias, os gregos. Deles tomamos por empréstimo até agora, para a purificação de nosso conhecimento estético, aquelas duas imagens de deuses, das quais cada uma rege por si um reino estético separado e acerca de cujo contato e intensificação recíprocos chegamos a ter uma idéia graças à tragédia grega. Era forçoso que o ocaso desta nos parecesse originado por uma dissociação notável dos dois impulsos artísticos primordiais: ocorrência com a qual estava em consonância uma degeneração e uma

transformação do caráter do povo grego, e que nos convida a uma séria reflexão sobre quão necessária e estreitamente entrelaçados estão, em seus fundamentos, a arte e o povo, o mito e o costume, a tragédia e o Estado. Aquele ocaso da tragédia era ao mesmo tempo o ocaso do mito. Até então os gregos se haviam sentido involuntariamente obrigados a ligar de pronto a seus mitos tudo o que era por eles vivenciado, sim, a compreendê-lo somente através dessa vinculação: com o que também o presente mais próximo havia de se lhes apresentar desde logo *sub specie aeterni* [sob o aspecto do eterno] e, em certo sentido, como intemporal. Nesse flume do intemporal mergulharam, porém, tanto o Estado como a arte, para nele encontrar repouso do peso e da avidez do instante. E um povo — como de resto também um homem — vale precisamente tanto quanto é capaz de imprimir em suas vivências o selo do eterno: pois com isso fica como que desmundanizado e mostra a sua convicção íntima e inconsciente acerca da relatividade do tempo e do significado verdadeiro, isto é, metafísico, da vida. O contrário disso acontece quando um povo começa a conceber-se de um modo histórico e a demolir à sua volta os baluartes míticos: com o que se liga comumente uma decidida mundanização, uma ruptura com a metafísica inconsciente de sua existência anterior, em todas as conseqüências éticas. A arte grega e, em especial, a tragédia grega sustaram, acima de tudo, a aniquilação do mito: era preciso aniquilá-las também com ele, para que, liberto do solo nativo, se pudesse viver sem freios na vastidão do pensamento, do costume e da ação. Ainda agora aquele impulso metafísico procura criar para si uma forma, conquanto enfraquecida, de transfiguração em um socratismo da ciência que compele a viver: mas nos níveis mais baixos esse mesmo impulso conduz somente a uma busca febril, que se perdeu pouco a pouco em um pandemônio de mitos e superstições recolhidos em toda a parte: em cujo meio, não obstante, sentou o heleno, com um coração insatisfeito, até que soube, como *graeculos*, mascarar essa febre com a serenojovialidade grega e com a leviandade grega, ou entorpecer-se inteiramente em alguma lôbrega superstição oriental.

Desde o redespertar da antigüidade alexandrino-romana no século XV, após um longo entreato difícil de descrever, aproximamo-nos da maneira mais conspícua desse estado. Nas alturas, a mesma superabundante ânsia de saber, a mesma insaciada felicidade de descobrir, essa enorme mundanização, e, a seu lado, um apátrida vagamundear, um ávido empurrar-se junto a mesas alheias, um frívolo endeusamento do presente ou afastamento obtuso e atordoado, tudo *sub specie saeculi* [sob o aspecto do século], do "tempo de agora" [*Jetztzeit*]:[105] sintomas semelhantes que dão a adivinhar uma falta equivalente no coração dessa cultura, ou seja, a aniquilação do mito. Não parece possível transplantar com êxito duradouro um mito estrangeiro sem ferir incuravelmente com esse transplante a própria árvore: a qual é alguma vez, quiçá, bastante forte e sã para excisar, com uma luta terrível, esse elemento estranho, mas que em geral tem de consumir-se, doentio e atrofiado ou em espasmódica proliferação. Temos em tão grande conta o núcleo puro e vigoroso do ser alemão, que nos atrevemos a esperar precisamente dele essa expulsão de elementos estranhos implantados à força e consideramos possível que o espírito alemão retorne a si mesmo reconscientizado. Alguém opinará talvez que esse espírito deve encetar o seu combate com a expulsão do elemento românico: para tanto, ele poderia reconhecer uma preparação e um estímulo externos na triunfante bravura e na glória sangrenta da última guerra;[106] porém a necessidade íntima ele terá de buscá-la na emulação de sempre ser digno dos nossos excelsos paladinos nessa trajetória, de Lutero tanto como de nossos grandes artistas e poetas. Mas que não creia nunca que possa travar semelhantes lutas sem os seus deuses do lar, sem a sua pátria mítica, sem uma "restituição" de todas as coisas alemãs! E se o alemão olhar, hesitante, à sua volta, em busca de um guia que o reconduza de novo à pátria há muito perdida, cujos caminhos e sendas ainda mal conhece — que apenas atente o ouvido ao chamado deliciosamente sedutor do pássaro dionisíaco que sobre ele se balouça e quer indicar-lhe o caminho para lá.[107]

24.

Entre os efeitos artísticos peculiares da tragédia musical, tivemos de ressaltar uma *ilusão* apolínea, através da qual devemos ser salvos de uma unificação imediata com a música dionisíaca, enquanto a nossa excitação musical puder descarregar-se em um terreno apolíneo e em um mundo intermediário visual aí intercalado. Nisso acreditávamos haver observado como, justamente por meio dessa descarga, aquele mundo intermédio da ocorrência cênica, e em geral o drama, se tornava, de dentro para fora, visível e compreensível em um grau inatingível em qualquer outra arte apolínea: de tal modo que aqui, onde, por assim dizer, essa arte era alada e alteada pelo espírito da música, foi preciso reconhecer a suprema intensificação de suas forças e por conseguinte naquela aliança fraterna de Apolo e Dionísio, o cimo dos propósitos artísticos, quer apolíneos quer dionisíacos.

É certo que, exatamente na iluminação interna pela música, a luminosa imagem apolínea não alcançava o efeito peculiar dos graus mais fracos da arte apolínea; o que o *epos* ou a pedra animada conseguem fazer, forçar o olho contemplante a entregar-se àquele tranqüilo deleite no mundo da *individuatio*, isto não era dado atingir aqui, a despeito de uma arrumação e de uma clareza superiores. Miramos o drama e penetramos com o olhar perfurante em seu movimentado mundo interno dos motivos — e, no entanto, nos sentíamos como se junto a nós passasse unicamente uma imagem similiforme, cujo sentido mais profundo críamos quase adivinhar, e que desejávamos puxar, qual uma cortina, para divisar por trás dela a proto-imagem. A claríssima nitidez da imagem não nos bastava: pois esta parecia tanto revelar algo como encobri-lo; e enquanto, com a sua revelação similiforme, ela parecia convidar a rasgar o véu, ao desvelamento do fundo misterioso, precisamente aquela transluminosa onivisibilidade mantinha outra vez o olho enfeitiçado e o impedia de penetrar mais fundo.

Quem não tenha vivenciado isso, ou seja, ter de olhar e ao mesmo tempo ir além do olhar, dificilmente imaginará quão nítidos e claros subsistem, lado a lado, esses dois pro-

cessos e são, lado a lado, sentidos na consideração do mito trágico: ao passo que os espectadores verdadeiramente estéticos hão de me confirmar que, entre os efeitos peculiares da tragédia, o que há de mais notável é essa co-presença. Basta transferir esse fenômeno, do espectador estético a um processo análogo no artista trágico, e ter-se-á entendido a gênese do *mito trágico*. Ele compartilha com a esfera da arte apolínea o inteiro prazer na aparência e na visão e simultaneamente nega tal prazer e sente um prazer ainda mais alto no aniquilamento do mundo da aparência visível. O conteúdo do mito trágico é, em primeiro lugar, um acontecimento épico, com a glorificação do herói lutador: de onde, porém, deriva esse traço, em si enigmático, de que o sofrer no destino do herói, as mais dolorosas superações, as mais torturantes contradições dos motivos, em suma, a exemplificação daquela sabedoria de Sileno ou, expresso em termos estéticos, o feio e o desarmônico sejam, em tão incontáveis formas, com tanta predileção, representados sempre de novo, e precisamente na idade mais viçosa e juvenil de um povo, se justo nisso tudo não se percebesse um prazer superior?

Pois o fato de que na vida as coisas se passem realmente de maneira tão trágica seria o que menos explicaria a gênese de uma forma artística, se, ao invés, a arte não for apenas imitação da realidade natural, mas precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-a. O mito trágico, na medida em que pertence de algum modo à arte, também participa plenamente do intento metafísico de transfiguração inerente à arte como tal; o que é, porém, que ele transfigura, quando apresenta o mundo aparencial sob a imagem do herói sofredor? Menos do que tudo a "realidade" desse mundo fenomenal, pois nos diz: "Vede! Vede bem! Esta é vossa vida! Este é o ponteiro do relógio de vossa existência!".

E é esta vida que o mito mostrava, para com isso transfigurá-la diante de nós? Mas se não é assim, em que reside o prazer estético com que fazemos desfilar ante nós também aquelas imagens? Eu pergunto pelo prazer estético e sei muito bem que muitas dessas imagens podem, além do mais, produzir de vez em quando um deleite moral, por exemplo

em forma de compaixão ou de triunfo moral. Quem pretendesse, todavia, defluir o efeito trágico unicamente dessas fontes morais, como era na verdade costume na estética há muito tempo, não poderá crer que haja feito com isso algo pela arte: a qual, em seu domínio, deve antes de tudo exigir pureza. Para aclarar o mito trágico, o primeiro reclamo é justamente o de procurar o prazer a ele peculiar na esfera esteticamente pura, sem qualquer intrusão no terreno da compaixão, do medo, do moralmente sublime. Como é que o feio e o desarmônico, isto é, o conteúdo do mito trágico, podem suscitar um prazer estético?

Aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte, retomando a minha proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria. Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilhoso significado da *dissonância musical*; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico.

Não se terá entrementes facilitado essencialmente esse difícil problema do efeito trágico, pelo fato de havermos recorrido à ajuda da relação musical da dissonância? Pois agora entendemos o que significa na tragédia querer ao mesmo tempo olhar e desejar-se para muito além do olhar: estado que, no tocante à dissonância empregada artisticamente, precisaríamos caracterizar exatamente assim, isto é, que queremos ouvir e desejamos ao mesmo tempo ir muito além do

ouvir. Esse aspirar ao infinito, o bater de asas do anelo, no máximo prazer ante a realidade claramente percebida, lembram que em ambos os estados nos cumpre reconhecer um fenômeno dionisíaco que torna a nos revelar sempre de novo o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los.

Para apreciar, portanto, corretamente a aptidão dionisíaca de um povo, devemos pensar não só na música, mas também, com igual necessidade, no mito trágico desse povo, como o segundo testemunho daquela aptidão. Pois agora, dado o estreitíssimo parentesco entre música e mito, cabe conjeturar, da mesma maneira, que a degeneração e depravação de uma há de estar ligada à atrofia do outro: embora, de outra parte, no fraquejamento do mito venha a expressar-se o enfraquecimento da capacidade dionisíaca. A respeito de ambos, uma vista d'olhos sobre o desenvolvimento do ser alemão não deveria, porém, nos deixar em dúvida: na ópera como no caráter abstrato de nossa existência sem mitos, em uma arte decaída em mera diversão como em uma vida guiada pelo conceito, se nos desvelará aquela natureza do otimismo socrático, tão inartístico quanto corroedor da vida. Para o nosso consolo, contudo, havia indícios de que, não obstante, o espírito alemão intato na sua esplêndida saúde, profundidade e força dionisíaca, qual um cavaleiro prostrado em sono, repousava e sonhava em um abismo inacessível: abismo de onde se eleva até nós a canção dionisíaca, para nos dar a entender que também agora esse cavaleiro alemão ainda sonha o seu antiqüíssimo mito dionisíaco em visões austeras e beatíficas. Que ninguém creia que o espírito alemão haja perdido para sempre a sua pátria mítica, posto que continua compreendendo com tanta clareza as vozes dos pássaros que falam daquela pátria. Um dia ele se encontrará desperto, com todo o frescor matinal de um sonho imenso: então matará o dragão, aniquilará os pérfidos anões e acordará Brunhilda — e nem mesmo a lança de Wotan poderá barrar o seu caminho![108]

Meus amigos, vós que acreditais na música dionisíaca, sabeis também o que a tragédia significa para nós. Nela temos, renascido da música, o mito trágico — e nele deveis tudo esperar e esquecer o mais doloroso! O mais doloroso, porém, é para nós todos — a longa indignidade em que o gênio alemão, estranhado de sua casa e de sua pátria, viveu a serviço de pérfidos anões. Vós compreendeis essas palavras — assim como compreendeis também, ao final, minhas esperanças.

25.

Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis uma do outro. Ambos procedem de um domínio artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região em cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo; ambos jogam com o espinho do desprazer, confiando em suas artes mágicas sobremaneira poderosas; ambos justificam com tal jogo a própria existência do "pior dos mundos". Aqui o dionisíaco, medido com o apolíneo, se mostra como a potência artística eterna e originária que chama à existência em geral o mundo todo da aparência: no centro do qual se faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação. Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância — e que outra coisa é o homem? — tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza a sua própria essência. Eis o verdadeiro desígnio artístico de Apolo: sob o seu nome reunimos todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que, a cada instante, tornam de algum modo a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte.

No entanto, daquele fundamento de toda existência, do substrato dionisíaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora apolínea, de tal modo que esses dois impulsos artísticos são obri-

gados a desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca, segundo a lei da eterna justiça. Lá onde os poderes dionisíacos se erguem tão impetuosamente, como nós o estamos vivenciando, lá também Apolo, envolto em uma nuvem, já deve ter descido até nós e uma próxima geração, sem dúvida, contemplará seus soberbos efeitos de beleza.

Mas que esse efeito é necessário, aí está algo que, por intuição, cada um o perceberia, contanto que alguma vez, fosse mesmo em sonho, se sentisse transportado a uma existência vetero-helênica: passeando sob altas colunas jônicas, alçando o olhar para um horizonte recortado por linhas puras e nobres, tendo junto a si, em mármore luminoso, reflexos de sua figura transfigurada e, em redor de si, homens marchando solenemente ou movendo-se delicadamente, com vozes soando harmonicamente e com ritmada linguagem gestual — não teria ele, diante dessa ininterrupta afluição de beleza, de levantar as mãos para Apolo, exclamando: "Bem-aventurado o povo dos helenos! Quão grande deve ter sido entre vós Dionísio, se o deus de Delos considera necessárias tais magias para curar vossa folia ditirâmbica!". — Mas a alguém nesse estado de ânimo, um velho ateniense, erguendo o olhar para ele com o sublime olhar de Ésquilo, replicaria: "Mas dize também isto, ó singular forasteiro, quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo! Agora, porém, acompanha-me à tragédia e sacrifica comigo no templo de ambas as divindades!".

NOTAS DO TRADUTOR

(1) *Griechtum* é o termo usado por Nietzsche nesse subtítulo para a segunda edição de *O nascimento da tragédia*. Mas, considerando-se que "grecismo" tem sido aplicado de preferência para designar o idiomatismo grego, recorreu-se ao sinônimo "helenismo", apesar de ele trazer uma conotação que vai além da Grécia concretamente.

(2) *Heiterkeit*: clareza, pureza, serenidade, jovialidade, alegria, hilaridade são as várias acepções em que a palavra é empregada em alemão. Quando se trata da *griechische Heiterkeit*, a tradução mais freqüente tem sido "serenidade grega". Entretanto, a versão parece insuficiente e redutora por suprimir as demais remessas do termo. Por isso optou-se por um acoplamento de dois sentidos principais, utilizando-se sempre, nesta transposição do texto de Nietzsche, a forma "serenojovial", "serenojovialidade".

(3) Movimento pré-romântico alemão, na segunda metade do século XVIII. Integrado por uma geração de jovens autores, propunha-se a emancipar a literatura teuta e constitui a primeira manifestação coletiva do romantismo europeu. A denominação proveio de uma peça homônima de F. M. Klinger, um dos integrantes do grupo do qual fizeram parte, entre outros, Goethe, Herder, Lenz e Schiller.

(4) Referência a Schiller, nos versos do prólogo a *Wallenstein*.

(5) *História da Guerra do Peloponeso*, II, 41.

(6) *Fedro*, 244a.

(7) Apesar de o prefixo "retro" indicar em geral um movimento "para trás", também consigna o estar "atrás", nexo em que é utilizado aqui por corresponder exatamente ao alemão *hinter*.

(8) Por significar a um só tempo aparência, brilho e ilusão, *Schein* converte-se num dos principais semas no urdimento fenomenológico e metafísico do discurso nietzscheano em *O nascimento da tragédia*. Não havendo em português um vocábulo correspondente, escolheu-se o de sentido mais abrangente para o caso.

(9) O tema é desenvolvido por Nietzsche em *Além do bem e do mal*.

(10) A tradução técnica para o português seria "fenômeno". Mas a verbalização como "aparência" é fundamental para a caracterização do universo de idéias proposto pelo texto.

(11) As citações de Nietzsche provêm da edição de 1873 de Julius Frauenstädt.

(12) *Verfänglich-rattesnfängerisch*, construção quase intransponível. Traduzi-la por "insidioso e enganador", ou por outras formas equivalentes, como tem sido feito, não só em português, põe a perder a ironia da expressão nietzscheana, que se articula a partir das palavras "ratos" e "capturante" como referentes metafóricos da ação do flautista de Hamelin, segundo a lenda popular alemã.

(13) *Fausto*, versos 7438-7439.

(14) Nietzsche refere-se à figura desenhada pelo escultor Leopold Rau, que apareceu na página de rosto da primeira edição de sua obra e que muito lhe agradou.

(15) A tradução corrente desta palavra, "intuição", perde a referência visual, embora conserve o significado de conhecimento imediato. Por outro lado, "contemplação", "visão" tampouco oferecem correspondências satisfatórias porque resultam em prejuízo semântico inverso ao acima mencionado. Uma eventual solução pode estar no neologismo "introvisão". Recorreu-se a ele sempre que o sentido pareceu exigi-lo, mas não com constância, devido à possível confusão com *Einsicht*.

(16) Preferiu-se sempre traduzir *Trieb* por "impulso" e não por "instinto", devido à carga biologizante que este último vocábulo encerra, ainda que o limite conceitual entre ambos nem sempre seja muito nítido em Nietzsche.

(17) O termo é sempre utilizado por Nietzsche no sentido schopenhaueriano, isto é, como centro e núcleo do universo, que assume as formas da multiplicidade fenomenal no espaço e no tempo, seus "princípios de individuação", constituindo a antítese do estado de contemplação estética.

(18) *De rerum natura*, ver versos 1169-1182.

(19) Richard Wagner, *Os mestres cantores de Nuremberg*, ato III, cena 2.

(20) *Schein*: empregou-se aqui "aparência" e não "ilusão" para evitar juízo de valor sobre o mundo do sonho.

(21) O nome Apolo é de etimologia incerta. Nietzsche o faz radicar no fato indubitável de se tratar do deus da luz, isto é, com um poder de *erscheinen*, o que o torna *der Erscheinende* e o vincula, em alemão, a *Schein* e *Erscheinung*, que são operadores básicos do jogo filosófico schopenhaueriano adotado pelo autor de *O nascimento da tragédia*. Cf. notas 8 e 10.

(22) Palavra sânscrita, que se lê, em geral, como "ilusão".

(23) Invocado em muitas passagens da argumentação nietzscheana neste texto e sempre com o significado que tem na filosofia de Schopenhauer, o do poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso.

(24) Povo cita, mencionado por Heródoto e outras fontes gregas. Ao que parece, os persas designavam assim todos os citas, mas na Babilônia o nome aplicava-se também a uma festa, com a duração de cinco dias, marcada pela licença sexual, pela inversão dos papéis sexuais entre servos e senhores e pela coroação, como no Carnaval romano, de um escravo como rei, o qual era sacrificado ao fim da celebração. A relação entre o povo e a festividade não é estabelecida na literatura consultada, nem nas várias edições do escrito nietzscheano a que se recorreu.

(25) Em alemão: *Verlorene Sohn*, que é "filho pródigo". Na impossibilidade de obter em português o jogo da dupla significação, pareceu mais adequado ao contexto a tradução literal, "filho perdido".

(26) Expressão schopenhaueriana: *Ur-Einen*. Ao longo do texto, Nietzsche recorre reiteradamente ao termo *Ur*. Ele não foi transposto invariavelmente por "primordial", sendo alternado com "primigênio", "original", "primevo", além de ser também representado pelos prefixos "arqui" e "proto", os quais, em boa parte dos casos, oferecem uma solução de fundo e forma mais completa.

(27) Citação do hino de Schiller, *An die Freude* ("À alegria"), que é entoada em forma coral no último movimento da Nona Sinfonia de Beethoven.

(28) Cabe pensar que verter *gleichnis* por "símile" e *gleichnisartig* por "similiforme" atenda melhor do que "símbolo" e "simbólico", respectivamente, à alusão do texto.

(29) No original, *sentimentalisch*, uma inflexão que não é recoberta em português por "sentimental", constituindo uma referência à *sentimentalische Dichtung* ("poesia sentimentalista") de Schiller.

(30) Canto cultual originariamente dedicado apenas a Dionísio e mais tarde estendido a outros deuses, sobretudo a Apolo. Era entoado por coro e solista, tendo-se convertido, em Corinto, a partir de Arion, em forma de composição literária, cantada de maneira regular por um coral disposto circularmente em torno do altar, com assunto definido e acompanhamento de flauta.

(31) Semideus, preceptor e servidor de Dionísio. Filho de Pã ou, segundo outras versões, de Hermes e Géia, era representado como um velho careca, de nariz chato arrebitado, sempre bêbado, montado num asno ou amparado por sátiros, que acompanhava o cortejo do deus por toda parte e de cuja ebriedade falava sempre a voz mais profunda do saber e da filosofia.

(32) O termo "demônio" deve ser entendido aqui, não na acepção corrente entre nós, isto é, de gênio do mal, de diabo, porém no sentido grego de *daimon*, de uma espécie de espírito intermediário entre os mortais e os deuses.

(33) A referência é, mais uma vez, à obra em que Schiller tenta conceituar o "ingênuo" em oposição ao "sentimental" na poesia, *Uber naive und sentimentalische Dichtung*, a que Nietzsche já havia aludido anteriormente; v. nota 22.

(34) Convém salientar que se trata de *Betrachtung*, "consideração", "exame", "reflexão", e não de *Anschauung*, "visão", do mundo.

(35) Esse é um dos casos em que "intuir-se" não parece corresponder a "*sich ... anschauen*". Por outro lado, "introver-se" soa forçado e rebarbativo; daí o recurso a "contemplar-se".

(36) Inexiste em português uma forma usual que traduza plenamente o *Seiende* alemão ou o *being* inglês. Seria preciso recorrer a "sendo", particípio presente do verbo, para manter a implicação dinâmica do conceito que ficaria enfraquecido com o emprego da forma do infinito verbal, ser, dada a sua carga substantivante. Assim, optou-se, como o menor dos males, pela transcrição de *Seiende* por "existente".

(37) No texto, o emprego de *Realität* e não de *Wirklichkeit* remete à distinção entre realidade geral e efetividade particular.

(38) Obra pintada por Rafael entre 1517 e 1520, sendo hoje parte do acervo da Pinacoteca do Vaticano.

(39) É impossível transpor com exatidão *Schein* e *Wiederschein*, que na verdade significam "brilho aparência" e "rebrilho-aparência".

(40) Inscrições do templo de Apolo, em Delfos, tendo sido a primeira atribuída pelos antigos a alguns dos Sete Sábios.

(41) Famoso poeta do século VII a.C., provavelmente, que escreveu elegias, sátiras, odes e epigramas, tendo introduzido o trímetro iâmbico e o tetrâmetro trocaico. Filho de uma escrava, parece que nasceu em Paros, sendo forçado, pela extrema pobreza em que vivia, a emigrar para Tasos, onde teria sido soldado mercenário e teria morrido numa batalha entre pários e náxios. De sua mestria conta-se que, apaixonado pela filha de Licambes, Neobule, e tendo sido repelido pelo pai da moça, vingou-se com estrofes tão satíricas que pai e filha se enforcaram... Em todo caso, no pouco que resta de seus versos, vários celebram Neobule...

(42) Apesar de estar marcado pelo uso corrente com o sentido de apreciador de requintes artísticos, de partidário da arte pela arte ou de degustador refinado das coisas, "esteta", que é a forma dicionarizada, também significa cultor e estudioso da estética, acepção em que a palavra é aqui empregada, em lugar de "esteticista" que alguns críticos têm preferido.

(43) Plastiker, lit. "escultor". Preferiu-se dar um nexo mais amplo, o de "artista plástico", nesta e noutras passagens onde o vocábulo aparece, para não limitar a referência, o que aliás se coaduna, por certo, com as sugestões da própria palavra alemã no contexto de idéias desenvolvido por Nietzsche e assim decodificado por vários tradutores e intérpretes.

(44) Pareceu necessário, para manter claro o sentido, dar uma forma ao caráter do eu, que "eu" só tornaria impreciso, e por isso optou-se por "eudade", sem dúvida estranho.

(45) Embora menos utilizado, "sujeito" em português também apresenta a significação dos termos correspondentes em alemão, inglês e francês (*Subjekt*, *subject*, *sujet*), o que justifica o seu uso neste caso, onde se trata de configurar um sujeito-objeto.

(46) Cabe reportar-se à raiz grega da palavra *strofé*, que quer dizer "volta", "virada" cênica da evolução do coro, para entender-se a interpretação proposta.

(47) Antologia do cancioneiro popular germânico editada em três volumes por Arnim von Arnim (1781-1831) e seu cunhado Clemens Brentano (1778-1842), que exerceu profunda influência de forma e conteúdo na lírica do romantismo alemão.

(48) Músico e poeta lírico, nascido em Lesbos, provavelmente na primeira metade do século VII a.C., tendo vivido em Esparta. A tradição lhe consigna o acréscimo de três cordas à lira de quatro cordas então em uso e a invenção dos modos beócio e eólico na música, bem como a composição de inúmeros nomos, cantos líricos dos quais subsistem alguns fragmentos.

(49) Auleta semilendário de origem frígia, que teria vivido antes da Guerra de Tróia e seria discípulo de Marsias, sendo-lhe atribuídas a introdução do gênero enarmônico na Grécia e uma produção poética de que constavam elegias, hinos e canções.

(50) Vale observar que Nietzsche entende e designa nesta obra a *catarse* grega por *Entladung*, "descarga".

(51) "O coro deve ser considerado como um dos atores". *Arte Poética*, XVIII, 1456a.

(52) Com seu irmão Friedrich Schlegel (1772-1829), August-Wilhelm (1767-1845) foi um dos principais promotores do movimento romântico alemão, sendo particularmente conhecido por suas magistrais traduções de Shakespeare e pela importância de suas contribuições críticas e teóricas com respeito à estética do romantismo, em cujo âmbito figuram as *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Preleções sobre arte dramática e literatura), de onde procede a menção feita por Nietzsche.

(53) Ninfas do mar, filhas de Oceano, de quem receberam o nome, e da deusa Tétis. Na peça de Ésquilo *Prometeu acorrentado*, elas compõem o coro que dialoga o tempo todo com o protagonista.

(54) Membro do coro no teatro grego.

(55) Essa palavra é usada aqui com o duplo nexo de algo ao mesmo tempo alçado e superado, sentido que a tornou tão útil para a dialética hegeliana e que em português só é restituído em parte pelo termo "suspenso".

(56) O teatro grego parece ter sido concebido originalmente para a apresentação de coros ditirâmbicos em honra de Dionísio. O seu centro era a *orkhestra* ("lugar de dançar"), um espaço circular no meio do qual se erguia o *thymele* ou altar do deus. Em volta de mais da metade da *orkhestra*, formando uma espécie de ferradura, ficava o *thêatron* ("lugar de ver") propriamente dito, constituído de arquibancadas circulares, geralmente escavadas na encosta de uma colina... Atrás da *orkhestra* e defronte da audiência encontrava-se a *skene*, a princípio uma estrutura de madeira, uma fachada com três portas, através das quais, quando o drama se desenvolveu, a partir do coro ditirâmbico, os atores entravam em cena (*The Oxford companion to classical literature* e *The Oxford companion to the theatre*).

(57) Há um evidente jogo no texto entre *Zuschauer* e *Schauer*, razão pela qual se elegeu traduzi-los respectivamente por "espectador" e "vedor", que de um modo aproximativo sugerem a relação.

(58) Nietzsche, ao utilizar-se da palavra *überseben*, tem em vista tanto o "ver de cima, ver o conjunto, inspecionar", quanto o "ver ou passar por alto, omitir" que o termo inglês *overlook* recompõe. Por isso, não se aplicando ao caso verbos como "supervisionar", "circunver" ou "sobrancear", recorreu-se a esse bizarro "sobrever", que parece ao menos conotar os nexos implicados.

(59) Para a melhor compreensão dessa passagem, deve-se ter em mente que "ação" está significando *drama*, na acepção grega.

(60) *Fausto*, de Goethe, versos 505-507.

(61) Corpo de leão e face humana. Mas na verdade a esfinge nas representações gregas era triforme, pois apresentava asas também.

(62) Mêmnon, figura da mitologia grega, filho de Titanus e de Eos (Aurora), mencionado por Homero na *Odisséia* e por outros autores antigos. Segundo certa tradição, uma estátua colossal erigida perto de Tebas, celebrando na realidade o faraó Amenotep III, da XVIII dinastia, seria a representação de Mêmnon e o som musical que se fazia ouvir ao amanhecer junto à estátua, antes de ela ser parcialmente destruída por um terremoto, era tido como a saudação do filho à sua mãe, Aurora.

(63) Goethe, *Prometeu*, versos 51-57.

(64) No pensamento de Nietzsche, o modo de ver o "ariano" e o "semítico" irá evoluir e será mais problematizado.

(65) Nome dado a uma estátua, identificada pelos gregos com Atena e pelos romanos com Minerva, que representava a imagem autêntica de Palas e que dotada de virtudes mágicas garantiria a segurança da cidade que a guardasse e a cultuasse.

(66) Goethe, *Fausto*, versos 3982-3985.

(67) Goethe, *Fausto*, verso 409.

(68) Filho de Zeus e Perséfone, esquartejado e devorado pelos Titãs, mas cujo coração, salvo por Atena e levado a Zeus, que o engoliu, deu origem ao novo Dionísio Zagreu, filho de Semele. A vinculação dessa lenda aos mistérios órficos e à sua teologia parece indubitável e nela também se inscrevem elementos da origem desse deus, pois Zagreu quer dizer possivelmente, em trácio ou frígio, "desfeito em pedaços".

(69) Iniciado nos mistérios dionisíacos.

(70) A evolução do gênero cômico, entre os gregos, é dividida, em termos da produção dramatúrgica, em três fases consecutivas, a saber, a Comédia Antiga, cujo nome exponencial é o de Aristófanes (448-380 a.C.), a Comédia Intermediária, representada por Antífanes e Aléxis, e a Comédia Nova. Esta começou a prevalecer por volta de 336 a.C.; seus traços característicos encontram-se na representação da vida contemporânea por meio de pessoas imaginárias dela extraídas, no desenvolvimento do enredo e das personagens, na substituição do lance de espírito pelo humor e na introdução temática do amor romântico. Assemelha-se à tragédia de Eurípides (o *Íon*, por exemplo) mais do que à comédia de Aristófanes. Do coro, só resta um bando de músicos e dançarinos cujas apresentações pontuam os intervalos da peça. A Comédia Nova é de fato um progenitor óbvio do drama moderno. Mas o seu padrão moral é surpreendentemente baixo... Filemon e Menandro foram os principais poetas da Comédia Nova. O primeiro (*c*. 366-263 a.C.) nasceu em Soloi, na Cilícia, mas veio jovem para Atenas. Algumas de suas peças, das quais nenhuma se preservou, foram utilizadas por Plauto... Menandro (*c*. 342-292 a.C.) tornou-se o mais famoso autor da Comédia Nova. Escreveu mais de cem peças. Subsistem apenas fragmentos maiores ou menores desse comediógrafo, somando perto de 5500 versos de diferentes textos, sendo que somente *O discóbolo* se aproxima da íntegra (*The Oxford companion to classical literature* e *The Oxford companion to the theatre*).

(71) Epíteto pejorativo com que os romanos designavam os gregos em geral e, em particular, as personagens pouco dignas e servis que apareciam em certas peças.

(72) De um epigrama do jovem Goethe, intitulado *Grabenschrift* (Epitáfio).

(73) Durante a sua estada na Itália, Goethe começou a escrever essa tragédia, da qual restam alguns fragmentos.

(74) Platão, *Íon*, 535c.

(75) "Deus trazido pela máquina". Expressão nascida do emprego, no teatro greco-latino, de um mecanismo para fazer baixar do teto da *skene* um ator a encarnar um deus que intervinha na ação para provocar o desenlace. Embora se pretenda que Ésquilo o tenha inventado, foi Eurípides quem recorreu ao artifício, na maioria de suas peças, a fim de amarrar o enredo ou desembaraçar os protagonistas de alguma dificuldade de outro modo insuperável, o que já suscita em Sócrates uma alusão irônica aos "fazedores de tragédia que, nos casos embaraçosos, procuram um recurso nas máquinas de teatro e tiram os seus deuses do ar" (*Crátilo*, 425d).

(76) *Nous*, "noite", "intelecto", "espírito", que engendra o ser e organiza o mundo, sendo causa primeira e princípio ordenador das coisas que, na sua diversidade e mudança, não passam de agregados de pequeníssimas partículas similares — segundo a explicação de Anaxágoras de Clazomene, pensador grego do século V a.C. e, com Tales e Anaxímenes, terceiro nome da filosofia da natureza dos "físicos" de Mileto.

(77) Essa figura lendária, que nada tem a ver com o seu homônimo histórico, teria sido rei dos edônidas na Trácia e teria impedido a passagem de Dionísio (isto é, seu culto), perseguindo as bacantes e os sátiros que acompanhavam o deus, tendo sido por isso, como punição divina, levado a matar o próprio filho e a mutilar-se, para, ao fim, ser morto por seus próprios súditos.

(78) *Fausto*, "Coro dos espíritos", versos 1607-1611.

(79) Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), poeta, fabulista, comediógrafo e romancista da Ilustração alemã, de cuja tendência sentimental foi um dos expoentes. Uma de suas obras mais difundidas foi a coletânea de *Fabeln und Erzälungen* (Fábulas e contos), de onde provêm os versos citados no texto.

(80) Do grego *kynikos*, de *kyôn*, "cão". Escola filosófica fundada por um discípulo de Sócrates, Antístenes (437-370 a.C.). É provável que a denominação de "cínicos" se deva, em particular, a Diógenes, cuja alcunha também era "o Cão". Como ele, alimentavam total desprezo pelas convenções sociais, pelos bens materiais e pelas práticas cultuais. Sua crítica radical à vida em sociedade e sua pregação de um individualismo anárquico em face de tudo e de todos eram centradas na virtude e na integridade pessoais, tidas como únicos valores, e tornaram-se famosos na Antigüidade sobretudo pela forma como as exteriorizavam, ou seja, pelas longas barbas, aparência suja e desmazelada, satisfação pública das necessidades físicas e incivilidade de

modos que vieram a compor todo um anedotário, do qual o de Diógenes atravessou os séculos.

(81) Trata-se de realizar na obra teatral a justiça de recompensar a virtude e punir o vício.

(82) O otimismo que Nietzsche enxerga como o traço representativo do estro euripidiano é contradito por Aristóteles, que vê no autor de *As bacantes* "o mais trágico dos poetas..." (*Poética*, 1453a).

(83) Platão, *Fédon*, 60e-61b.

(84) Um dos argonautas, cuja vista era tão aguda que ele podia enxergar através da terra e distinguir objetos situados a distâncias incríveis.

(85) Conceito ético grego que, além de moderação e prudência, envolve também autoconhecimento e autocontrole, sendo personificado, na saga homérica, pela figura de Nestor.

(86) A referência põe em tela a "arte degenerada", labéu sob o qual o nazismo condenou e perseguiu toda a arte moderna. Mas talvez justamente a esse propósito caiba lembrar que Nietzsche, ao contrário do neoclassicismo ***kitsch*** das "belas formas" glorificado pela estética do terceiro Reich, critica, nesta e em outras passagens, a idéia de que o belo agradável e harmônico deva se constituir no único objeto da arte.

(87) "Forma sob a qual a coisa em si, o real, aparece como objeto..." (Lalande). O termo é de uso quase exclusivo de Schopenhauer. Entretanto, assinala uma diferença conceitual e filosófica que não pode ser recoberta por "objetividade" nem pela "objetualidade" fenomenológica. Daí a opção por "objetidade".

(88) Trata-se da pintura sonora do extramusical por meios musicais, que se traduz, quanto ao sentido, na chamada "música descritiva", ou "música de programa", promovida particularmente a partir do romantismo.

(89) J. P. Eckermann, *Conversações com Goethe*, 11 de março de 1828.

(90) Goethe, *Fausto*, parte II, versos 7438-7439.

(91) Palestrina é uma das preferências musicais de Nietzsche, e ele a manifesta também posteriormente, em seus escritos.

(92) Na mitologia grega, filho de Antíope e Zeus, Anfíon cultivou a poesia e a arte da cítara, na qual teria sido tão exímio que, sendo rei de Tebas, com o seu irmão gêmeo Zeto, e tendo concebido o projeto de construir as muralhas da cidade, atraía as pedras ao som de sua lira, enquanto Zeto era obrigado a carregá-las nas costas, diz a lenda.

(93) Mítica rainha da Lídia a quem Héracles teria servido como escravo durante um ano — pena que o oráculo de Delfos lhe impusera como expiação pela morte de Ífitos — para mostrar a degradação que fora imposta ao herói ou até onde o amor pode levar, pois uma outra versão o dá como apaixonado pela ama e a lenda representa-o fiando na roca aos pés de Onfale revestida de pele de leão e brandindo a clava de Héracles.

(94) Otto Jahn (1813-1869), professor de Nietzsche em Bonn, foi filólogo, arqueólogo, músico, autor de numerosas publicações sobre a tragédia grega, a pintura de vasos, a escultura na Antigüidade, uma importante biografia de Mozart e ensaios sobre música, alguns dos quais marcados por forte polêmica contra Wagner.

(95) *Die Mütter des Seins*: ***Wahn, Wille, Wehe***, frase que parece fundir uma imagem fáustica de Goethe (as "Mães") com idéias e terminologia schopenhauerianas, procurando sintetizar, numa formulação poética escandida pela aliteração, o tragicismo filosófico de Nietzsche.

(96) Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), historiador e polico liberal, autor de uma história da literatura alemã em cinco volumes, *Die Geschichte der poetischen Nationalliteratur*, e de uma monografia sobre Shakespeare.

(97) *Tristão e Isolda*, ato III, cena I.

(98) *Tristão e Isolda*, ato III, cena I.

(99) *Tristão e Isolda*, ato III, cena I.

(100) Últimas palavras de Isolda, na primeira versão, depois modificada por Wagner, *Tristão e Isolda*, ato III, cena III.

(101) Carta de Goethe a Schiller, de 9 de dezembro de 1792.

(102) A função moral do teatro preocupa tanto Diderot quanto Lessing, constituindo no primeiro um dos eixos de seu "drama burguês" e, no segundo, um foco de seu trabalho de dramaturgo e crítico, mas é com Schiller que a questão será objeto de uma teorização sistemática e de uma tentativa de enquadramento institucional.

(103) A parábola que é mencionada por Nietzsche encontra-se em *Parerga e Paralipomena*, de Schopenhauer, vol. II, parágrafo 396, onde se lê: "Em um gelado dia de inverno, um grupo de porcos-espinhos aglomerou-se o mais estreitamente que pôde a fim de se resguardar do enregelamento por seu calor recíproco. Mas logo começaram a sentir os mútuos espinhos e voltaram a apartar-se. Quando a necessidade de se aquecerem tornou a aproximá-los, repetiu-se de novo o incômodo, de tal modo que se viram atirados para cá e para lá entre estes dois tipos de sofrimento, até que descobriram uma distância moderada que lhes era suportável. Assim, a necessidade de convívio, nascida do vazio e da monotonia em seu âmbito, impele os homens a estarem juntos; mas as suas numerosas qualidades revoltantes e seus numerosos defeitos insuportáveis voltam a separá-los. A distância média que acabam descobrindo e que torna a coexistência possível são a polidez e os bons costumes. Para quem não mantém essa distância, diz-se na Inglaterra: ***keep your distance*** ('mantenha a devida distância'). Na verdade, isso permite apenas uma satisfação imperfeita da necessidade de nos acalentarmos uns aos outros, mas também livra a pessoa de sentir o aguilhão dos espinhos. Porém, aquele que possui muito calor próprio interno, preferirá evitar o convívio social, a fim de não produzir nem sofrer incômodo".

(104) Reflete-se aí a oposição entre civilização e cultura, que o nacionalismo germânico cultivava na época. Aliás, toda essa passagem de tom antigaulês e germanófilo contradiz as opiniões de Nietzsche no restante de sua obra, onde ele expressa repetidas vezes admiração pela França e não poupa críticas ao seu próprio povo.

(105) A palavra *Jetztzeit* aparece sempre em Nietzsche com uma inflexão polêmica e depreciativa.

(106) Trata-se, por certo, da Guerra Franco-Prussiana, de 1870/1.

(107) Alusão a *Siegfried*, de Wagner.

(108) Nessa visão, Nietzsche invoca personagens do segundo e terceiro atos do *Siegfried*, de Wagner.

NIETZSCHE NO TEATRO

Primeira obra de Nietzsche, *O nascimento da tragédia* continua suscitando a mais viva atenção dos que fazem arte e dos que pensam a arte e o homem. Em seu rastro de cento e vinte anos, os fogos da admiração entusiástica e da polêmica crítica não cessam de assinalar a sua passagem pelo pensamento e pela sensibilidade modernos. Se se perguntar pelas razões disso, muitas poderão ser as respostas igualmente válidas e que se colocarão nesta ou naquela relação com a reflexão ulterior do filósofo, com o debate de idéias no movimento filosófico e com o processo das artes em nosso tempo, com as críticas da sociedade e com as buscas de sentido e valores da existência.

Esse poder fertilizante e renovador é não apenas o de um discurso, mas também o de um texto. Pois se no foco de um e de outro está a irrupção genial de uma visão que, pretendendo remontar ao âmago de um passado da cultura e do espírito europeus, iluminou uma dialética fundamental na criatividade humana — a estética do *estar-aí* —, é certo que só a força poética da materialização verbal dessa análise e contemplação, ou seja, o feito do escrito, constituiu o outro fator de permanência criativa e instigadora da síntese operada.

Talvez por aí seja possível explicar por que, embora pertencendo a um estrato estilístico criticado e superado pelo autor, que em suas obras posteriores mostrou ser um dos maiores escritores da língua alemã, mas com uma forma de expressão bastante diferente da que registra esse texto de es-

tréia pública, O *nascimento da tragédia* não perdeu a sua capacidade de fascinar literalmente o homem do século XX com a música que vem do fundo de um estro ultra-romântico, mas que lhe fala do possível fundo arquetípico e onírico de suas vivências. Na verdade, propõe-se-lhe mais uma encarnação de Dionísio despedaçado na radiante unificação formal de Apolo. Com a sua sapiente e sibilina Pítia, Nietzsche transforma à sua esteira, na imaginação do leitor, petrificações sígnicas em pensamento vivo. Deucalião do espírito trágico, ele o faz reviver na sua potência transfigurativa. Morte e ressurreição, não apenas como evocação filológica de uma Grécia passada ou como exaltação musicológica de uma Alemanha futura. Trata-se efetivamente de reimplantar uma unidade mítica refeita em que o homem ressurgiria como obra de arte da vida. É o processo de superação de um logocentrismo dogmático do princípio da razão que, sob o sopro do *daimon* socrático e cientificista, exilou o ser humano no fenomenal, desligando-o de sua relação com o seu outro ser, o das profundezas de sua natureza. É claro que em *O nascimento da tragédia* o que está ainda em tela, sob esse ângulo, é a própria essência metafísica e schopenhaueriana da vontade. Mas, já aí, também, se tem em núcleo a des-sagração dessa essência, a sua re-humanização na dramaticidade trágica da existência.

Não haverá exagero, talvez, em pensar que o texto de Nietzsche realiza uma verdadeira tradução transcriativa, dando à abstração especulativa do processo da vontade e da representação o alento da carnação poética. E esta figuração, por certo, não é meramente literária, sendo moldada sobretudo pela dinâmica de suas idéias. Com a sua imagística, o eixo da análise desloca-se e o peso dos sentidos é transferido de uma visão metafísica para uma introvisão antropológica, sem que uma seja anulada pela outra. A co-presença de ambas, entretanto, passa a ser vista do interior do ser humano, isto é, torna-se antropocêntrica, o que constitui uma das condições necessárias para a ação efetiva de Dionísio e Apolo e para a ocorrência do efeito trágico.

Por outro lado, o importante nessa *Anschauung* é que Nietzsche, independentemente das vinculações factuais-históricas de sua interpretação da tragédia grega, abre, por seu intermédio, o espaço da interação concreta entre o visível e o invisível e restabelece, ao nível das culturas de nosso tempo, a necessidade de sondá-lo como experiência não apenas intelectual, porém como vivência sensível, para um real conhecimento do humano. E que outra coisa passaram a procurar, logo depois, a antropologia, a psicanálise e as artes, particularmente o teatro?

Não é para assistir como simples espectador que Nietzsche vai sentar-se no anfiteatro da *tragédia grega*. Não que o *espetáculo* como tal não o seduza nem lhe apraze. Mas o sentido de seu olhar não se esgota unicamente no jogo da sucessão de episódios e incidentes que forma, como enredo e narração, a superfície aparencial da encenação dramática. Tampouco a mera visão do mito trágico lhe basta. A sua mira está além. Busca dar-se em *representação* os atos originais e constitutivos do fenômeno trágico. Por isso mesmo não se satisfaz com a contemplação passiva e julga indispensável descer à *orkhestra* para integrar o coro visionário. Tenta ver aí o que este vê, durante a sua atuação ritual e cênico-oracular, na medida em que aspira discernir em sua proto-manifestação o próprio ser daquilo que se faz visão, que se deixa ver.

Remetendo o seu ponto de vista à unidade de visão que teria antecedido à di-visão do vedor em ator e espectador, Nietzsche revê, com o olhar interiorizado no transe do entusiasta satírico, o coro ditirâmbico dos sátiros — representação da primitiva multidão rústica dos celebrantes dionisíacos — no êxtase da representificação do deus. O espetáculo, pois, que se apresenta nessa fase do surgimento da tragédia, tanto aos oficiantes quanto aos participantes do cerimonial, tem realidade visional mas não concretude material. É imaterial.* A cena trágica, restrita ainda à expressão e à evolução coral, projeta-se, na verdade, no palco interior da vi-

(*) Charles Andler. *Nietzsche: sa vie et sa pensée* [3 vols]. Paris, Gallimard, 1958; t. 2, p. 38.

dência. Imersão nas profundezas da existência, para além do ilusório do cotidiano, ela traz dos arcanos o soma do sofrimento e da dor universais feito a figura de sua encarnação: Dionísio dilacerado e renascido revela-se como imagem da alma na alma da imagem, dos coreutas. Como um todo, eles o sentem e o *vêem*. Exultam nesta transvisão que os une no mesmo querer — o da vida, no mistério de sua eterna revivência. A exaltação dessa vidência comum tem de se exteriorizar. Ela jorra como cântico. Hino, que é também a voz do grupo na sua comunidade espiritual e social, na afirmação de uma vontade coletiva e na configuração de um imaginário específico cuja potência criativa assume a forma de uma mesma divindade que, na experiência de sua epifania, identifica a comunhão dos entusiastas.

Mas, em meio à embriaguez coral na *orkhestra*, Nietzsche começa a vislumbrar uma imagem na *skene* que o leva a deter-se, por um instante, em contemplação. Segundo momento do desvelar-se do teatro trágico na representação, para o olhar do filósofo, ele se consubstancia na materialização do deus em figura encarnada. Evidentemente, alguém, com intenção prévia ou não, assume o papel. Quer dizer, o ator como tal surge em cena. Isso, entretanto, não significa que o seu investimento seja visto como um desempenho de arte. Ele é Dionísio, e não uma máscara. A função ritual continua dominante. Trata-se, mais uma vez, de produzir como vivência do aqui-agora a imagem mística do deus. É o que os coreutas fazem, na sua exaltação sobretudo lírica e, com eles, a assembléia dos celebrantes. Dionísio não está no palco, mas no espaço real de sua metamorfose.

Não é preciso sublinhar a importância da transformação em termos teatrais. O fator que teria conduzido o processo, como *O nascimento da tragédia* sugere, seria o da conjugação entre os ditirambos entoados no primitivo culto popular e os rituais secretos acessíveis apenas a iniciados, supõe-se. Os efeitos empregados pelos oficiantes dos mistérios eleusinos, para impressionar e persuadir os neófitos, constituiriam o primeiro uso deliberado de meios cênicos. "Foram os sacerdotes que inventaram o teatro, como uma iniciação. Para romper o ascendente que o sacerdócio adquiria por essas

iniciações secretas, os Tiranos tiveram, sem dúvida, a idéia de associar a multidão toda a mistérios celebrados à luz do dia. As Dionísias populares formaram o seu núcleo. O coro ditirâmbico substituiu o sacerdócio para dar ao povo o frêmito dionisíaco. Pisístrato encorajou Téspis."*

Apolo começa, pois, a enformar as aparições de Dionísio no palco da Arte Dramática. Ainda que único a configurar-se, o deus despedaçado é, precisamente nessa qualidade e a ela superposta, submetido a um cinzel heroificador. A divindade permanece como objeto dos cânticos e das danças orgiásticas de seus crentes. Mas, ao mesmo tempo, o mito de sua paixão e ressurreição é narrado em forma personalizada pelo ator que o incorpora. Com um *pathos* que parece comunicar uma voz vinda das entranhas de um mundo subterrâneo, soa o drama de seu destino ante a multidão embevecida e com os olhos fitos no ídolo vivo, o intérprete que ele habita. É a primeira moldagem do herói trágico.

A objetivação da máscara dionisíaca instala no espaço ritual a arte do teatro. Efetivamente, é a partir dela e com o seu alento que se animam as *personae* heróicas do mito trágico. Nelas, Zagreu dilacerado refigura-se como em seus avatares. Está instaurado pois o princípio multiplicador da personagem dramática. De outro lado, por força do mesmo efeito insinua-se com mais nitidez a linha divisória entre palco e platéia, o que conduz o entusiasta e reconduz Nietzsche ao lugar de espectador no *thêatron* para assistirem à representação do *hypocrites* em seu disfarce como "duplo" no espetáculo da tragédia. Nem por isso, entretanto, se desfaz o laço com a celebração religiosa. Esta permanece pulsante na emoção e na imaginação do entusiasta-espectador e ator, que agora, porém, começam a ter a seu serviço as criações do poeta-dramaturgo e de seu poder de diversificar os heróis simbólicos. Assim, o trágico vai se convertendo em tragédia e o espírito da música, percutindo as fibras mais recônditas do *trauerspiel* do deus-homem, transfigura-se na plástica teatral da individuação representativa.

(*) Id., ib., p. 39.

A conciliação perfeita entre Apolo e Dionísio, da qual teria resultado a tragédia, encontra em Ésquilo e Sófocles a sua expressão canônica. Pelo menos é o que se afigura ao nosso espectador, agora apartado do coro ditirâmbico dos sátiros em transe de invocação e de posse de um saber, quanto às bases arquetípicas de sua introvisão, que lhe enquadra o olhar numa óptica mais crítica e distanciada. Em conseqüência, afloram os seus juízos de valor estético em face do repertório que o teatro grego lhe oferece.

A obra de Ésquilo é por certo a que mais se aproxima, em termos estruturais e estilísticos, do que seria modelar para essa apreciação. Ela assinalaria a composição quase ideal de elementos a que teria chegado o gênero trágico, na Hélade, com o primeiro dos grandes expoentes da tragédia ática. Isso porque, em sua elaboração, teria conseguido unir o desmedido da dissonância mítica e o harmônico da consonância estética e dar uma forma compatível e equilibrada à delicada relação dramática entre o coral e o individual, entre o lírico e o épico, entre o ditirâmbico e o dialógico. Com a concisão e a precisão apolíneas, de coluna dórica, teria retido, no seu caráter musical e oficiante, uma primordial inspiração dionisíaca. Um exemplo desse estro criativo na arte do trágico estaria em *O Prometeu acorrentado*. O drama do titã que, por roubar aos deuses o segredo do fogo e o revelar aos homens, é condenado ao eterno sofrimento, mas continua a questionar em nome de uma ética cósmica o poder tirânico de Zeus, é visto por nosso espectador como a peça que melhor constrói o "pessimismo", isto é, a tragicidade. No confronto com o seu destino, o herói refaz simbolicamente os suplícios de Dionísio. Opondo a sua própria vontade aos decretos da vontade suprema, atua como se polarizasse o potencial de reação ativa do humano ante as imposições do sobre-humano, não obstante tudo o que sobre ele se abate. É verdade que o trágico em Prometeu é relativo, pois o protagonista pertence à esfera do imortal e sabe que não pode ser aniquilado, nem mesmo por seu implacável juiz. Ademais, na medida em que acredita estar a justiça de sua causa inscrita na ordem do universo e lhe parece inevitável o triunfo desta no curso do tempo, que tudo pode, inclusive contra

Zeus, discerne-se na projeção esquiliana do mito prometéico uma ponta de razão e otimismo final no jogo da existência. Mas, sem dúvida, no conjunto do processamento dramático em que é exposto, sobressai a compacidade tipificada das personagens e a simplicidade emblemática das oposições conflitivas a tecer o cerrado padrão dilemático e agônico que caracteriza a obra de Ésquilo e que se acentua de algum modo quando contraposta aos dramas de Sófocles.

Não que o autor de *Édipo rei* lhe seja inferior em efeito trágico. Nesse sentido, o seu impacto até que não é menor. Mas, ao ver de Nietzsche, há uma diferença que não é apenas de estilo. O trágico em Sófocles sofre uma inflexão que não deixa de afetar a natureza de sua expressão. Dionísio está presente, mas em outro nível, no plano da interioridade individualizada. É como se, por uma certa arte, ele se subjetivasse. Aí entranhado, manifesta-se na forma do sujeito, movido por sua dinâmica de incomparável intensidade pessoal. E é esta carga que, infundida no mito, lhe modifica a economia dramática. Em seu quadro, a máscara mítica como que se flexiona e atenua a rigidez da configuração simbólica. Mais personalizado no semblante humano das razões de seus atos e das emoções de suas vivências, embora não chegue propriamente a psicologizar-se, a figura do herói baixa das alturas em que lhe era dado conhecer, com certeza teleológica, os ditames divinos e os da justiça cósmica. Relativizando-se, é acometido de cegueira, não só porque as paixões e os desejos lhe ofuscam a visão. Na verdade, continua a ver, e agudamente, as exterioridades, inclusive na complexidade das aparências, porém foge-lhe à vista, enquanto a possui, o que está por detrás, no cerne das coisas, conduzindo-as a seu destino. Essa vidência só lhe é restituída quando as realidades externas lhe apunhalam os olhos. Como o cego Tirésias, torna-se vidente. Édipo conhece absolutamente os limites da condição humana. Então abre-se-lhe o caminho da salvação que é o do apaziguamento das fúrias pela catarse do sofrimento. O filho de Laio está em Colono.

Que em Sófocles a forma da tragédia grega chega ao outro paradigma clássico é um descortino inclusive de nosso crítico, ele que, de seu lugar na platéia, continua a rastrear,

com olhos wagnerianos fitos em Ésquilo, o espírito da música na representação do drama. Desde logo, pelo próprio viés de sua busca, privilegia, no concurso dionisíaco, a "glória" prometéica da ação transgressora e do sacrilégio redentor, o que não o impede de distinguir, a seu lado, a "glória" edipiana da santa passividade e da recompensa metafísica. Esse reconhecimento é taxativo, apesar das reservas que lhe suscita tal espécie de trágico, de sensível contenção apolínea na estatura do herói que sua visão projeta, na natureza da lição que sua experiência enseja e na qualidade do discurso que sua dialética promove. De outra parte, tampouco deixa de considerar, em Sófocles, a mestria que organiza a operação dramática. Ele a examina em seus principais elementos e procedimentos, pondo a render quase tudo o que *A poética* oferece à análise da tragédia e reporta acerca do *Édipo*. Mas ele o faz a seu modo, com um enfoque bem diverso do aristotélico, porquanto o construto formal não lhe interessa como tal, mas somente como mediação para a essência do trágico. A sua questão está em discernir até onde e em que medida as funções e as partes do drama dão lugar e vazão ao fluxo do dionisíaco. Daí, com efeito, deriva o padrão pelo qual a peça sofocliana não recebe o laurel máximo, apesar de incluída no cânone do gênero. Essa exemplar ensambladura apolínea só é magistral, para Nietzsche, porque nela se expressa uma sábia composição entre as possibilidades da representação externa, no nível da poesia trágica, e as necessidades pulsionais da interioridade, no nível da experiência mística, que aí atingiriam um limite máximo de exteriorização e teatralização compatíveis com o espírito da tragédia. De fato, o que vem agora à cena como virtude inigualada na tragediografia grega é a consciente arte de plasmar o invisível no visível, o musical no plástico, o poético no cênico, o dramático no teatral, em figurações individualizadas e nomeadas como personagens de desenho inteiramente estético e, no entanto, de pulsação ainda essencialmente mítica. O próprio coro se faz *persona*. Sua voz ditirâmbica integra-se no diálogo das interlocuções dramáticas. E o mistério do deus é agora revelação da poética do artista. O ciclo de maturação da forma da tragédia está concluído e inicia-se, para o

nosso filósofo na platéia, cada vez mais anelante da cena ritual e cada vez mais crítico do ritual da cena, a tragédia da decadência da forma trágica no teatro da Hélade.

O primeiro ato desse drama, que é o da perda de conteúdo dionisíaco e o da enervação da tragédia como gênero, desenrola-se quando o seu espectador passa a deparar-se consigo próprio no palco.

Vindo para assistir a mais um espetáculo das metamorfoses de Zagreu, segundo o espírito da música no coral de suas invocações, eis que, para o seu espanto e agrado, em vez da divina máscara do mito, a sua face real de homem comum se lhe apresenta tal qual, como máscara de si mesmo. E o que mais o intriga é ver-se tão à vontade no papel. Nem parece disfarce de ator. É como se desde sempre o tivesse desempenhado. Nunca imaginara que pudesse falar com tanto desembaraço e propriedade. Os argumentos e o modo de apresentá-los não perdem em inteligência e sutileza para os melhores oradores da assembléia nem para os mais argutos sofistas da ágora. Além de tudo, são pensados como ele pensa e são ditos como ele diz. Isto é, perderam aquele tom altissonante de oráculo e aquele furor irracional de desvario. Sua voz deixou de ser unicamente a da paixão cega nas insensatas peripécias do herói. Tornaram-se razoáveis. Agora condizem com o mundo de todo o dia em que ele, como o restante do público a seu lado, vive. A sua imitação no palco é verdadeira e, no entanto, é teatro de verdade. Pela primeira vez, sente-se representado no drama ático. Orgulha-se de sua figura e de sua cidadania teatral. O autor da peça é, sem dúvida, um talento sem par. Ninguém até então, no *agon*, fora capaz de uma tal obra. Que seja concedida a Eurípides a coroa do triunfo de Ésquilo e Sófocles!

No teatro de Eurípides, Nietzsche identifica o ponto de inflexão do processo que conduziu ao esvaziamento da tragédia grega e ao advento da Comédia Nova. Muito embora consigne um tardio arrependimento ao gênio criador de *As bacantes,* atribui-lhe, em face das dramatizações tidas como as mais expressivas do tragicismo helênico, pelo menos quatro pecados capitais: a épica desmitificada, o realismo mimético, o socratismo crítico e o otimismo cientifista. Neles se

conjuram as soluções que Eurípides dá às suas perplexidades de dramaturgo diante do teatro de Ésquilo e Sófocles e as respostas que encontra para as suas perguntas de pensador no debate de idéias de seu tempo. Vale dizer, portanto, que constituem os fatores marcantes de uma nova "tendência" não só da arte teatral, como da própria cultura grega. Com a sua intervenção, ao juízo de nosso crítico, a paixão dionisíaca é excisada de sua representação e o nervo vital do auto ditirâmbico deixa de latejar. Duplo *daimon* tem esta operação: o poeta é aqui porta-voz de si mesmo, de suas propensões artísticas, cujo apolinismo radical e isolado de sua contrapartida dionisíaca recusa-se à insondabilidade e ao horror trágicos no drama musical, em nome de uma estética iluminista; e, ao mesmo tempo, fala por sua boca o filósofo racionalista, que esgota no conceito e na lógica o conhecimento e a verdade do ser. Eurípides e Sócrates são, pois, na perspectiva de *O nascimento da tragédia*, duas faces da mesma máscara, que é, no entanto, primordialmente, a do Sofista. É ele que, "demônio" dialético de uma razão crítica, se apresenta no areópago como demiurgo de uma nova consciência estribada na ciência e no poder do intelecto; é ele que, em nome de suas "luzes", repudia como absurdo íntimo do existente o seu caráter ilusório e aparente; é ele que, ao sopro ilustrado de "uma cultura, uma arte e uma moral totalmente distintas",* precipita o gênio trágico da Grécia e a representação misteriosófica de Dionísio no limbo do não-ser. Mais do que uma criação original do espírito trágico, o repertório euripidiano é uma genial sofística dramatizada da campanha ideológica da "corrosiva" *Weltanschauung* socrática, considera o nosso "cismático" espectador.

A seu ver, a tragédia perde nesse teatro a sua substância própria e passa a subsistir apenas como sombra de si mesma. Parecendo corresponder ao preceito platônico acerca da arte, aliena-se numa como que aparência de seu gênero. Reflexo de reflexo, sua representação, dessacralizando-se, destragifica-se e converte-se em pura visualidade especular sem es-

(*) Cf. p. 85 desta tradução.

pessura interior. Pois o que ainda havia restado do fundo trágico nas mãos de Eurípides esfuma-se com os seus epígonos.

A avaliação nietzcheana desse processo não foge muito, aqui também, das categorizações e das hierarquizações aristotélicas, se bem que, mais uma vez, o acento principal não incida na forma. Assim, em sua descida temática às medianias da realidade cotidiana e suas intrigas, o drama grego deve baixar também de gênero, mesmo porque, para mimetizá-las, não pode dispensar a mescla do cômico. Não se trata evidentemente da Comédia Antiga em molde aristofanesco. Os poetas da Comédia Nova não têm mais emprego para essa "sublime" irmã orgiástica no tripúdio dionisíaco, nem para o mito heróico da alta tragédia. O melhor de seus registros está no tragicômico, às vezes, com forte traço melodramático ou farsesco.

Tais conseqüências de gênero e estilo derivam, naturalmente, para o nosso crítico, do curso degenerativo a que se viram submetidos o conteúdo e a essência da tragediografia clássica. Desse modo, o novo ditirambo ático, observa ele, já não expressa em sua música a interioridade primordial, mas nela apenas reproduz, e de maneira insuficiente, a exterioridade fenomenal, numa imitação mediada por conceitos.* Também, na nova forma de representação, o epicismo romanesco, moral e didático impõe-se ao lirismo trágico no estro do teatro. A intriga amorosa, a crítica dos costumes, as relações de família, a tipificação dos papéis, o retrato urbano, pintados com humor e laivos de melancolia, em tom menor, por personagens sempre características, mas com incisivas intervenções de peripécias e actantes secundários, são as reverberações do espelho cênico. Nem inteiramente trágica nem inteiramente cômica, a moldagem dramática concentra-se antes na natureza privada dos caracteres que plasma. O comportamento pessoal, a posse de riquezas materiais, o desfrute egocêntrico dos prazeres dos sentidos e uma certa disposição hedonística do espírito iluminam as motivações humanas desse teatro. Nele desaparece a aura transcendente

(*) Cf. pp. 104-5 desta tradução.

da tragificação heróica. Por tudo isso, a "justiça poética" passa a arbitrar os decretos da justiça cósmica, a certeza do epílogo feliz toma o lugar do consolo metafísico e os prodígios do deus vivo são substituídos pelos artifícios do *deus ex machina*.

A máquina teatral, visivelmente eventrada, exposta em suas manipulações, urdindo os equívocos e os estratagemas da comédia dos erros e das astúcias, sobreleva-se nas dramatizações dessa nova arte. Agora, o palco é ocupado essencialmente pelo aparente. Não só a *skene* ganha proeminência em relação à *orkhestra*, destacando mais os desempenhos individuais na Comédia Nova e no teatro helenístico, como o coro, nas peças de Menandro, por exemplo, deixa de ser o portador da visão mítica e de seu substrato dionisíaco, incumbindo-lhe apenas uma função lúdica e decorativa, a de entretenedor coreográfico e lírico dos entreatos. De outra parte, na medida em que a recepção do espetáculo teatral desata o seu vínculo com o entusiasta orgiástico e se desloca para uma apreciação mais centrada no gosto pessoal, o novo público só tem vistas para uma representação feita de exteriorizações miméticas e empenhada em seduzi-lo com o jogo artístico da aparência como transparência e da ilusão como realidade. A imagem dramática se lhe fecha no espaço do palco. O além que lhe caberia revelar como ponto abismal de introvisão vela-se.

O teatro daí resultante, uma das raízes do drama moderno, não se constitui em um produto com validade intrínseca, para Nietzsche. A seu ver, falta-lhe impulso passional, música do ser e vocação metafísica. Suas manifestações parecem-lhe traduzir a evidência mesma de que, a esta altura, os gêneros alimentados pelo tragicismo ático estão mortos e de que o próprio espírito originário da cultura helênica se extinguiu. Em seu lugar, julga, o gênio do socratismo euripidiano começa a articular os elementos do estilo operístico. Embora só tenha vindo à luz no Renascimento, ele teria sido carreado desde aquelas fontes helenístico-alexandrinas. As relações seriam flagrantes, ao menos é o que se coloca ao nosso espectador que, ao trocar o seu lugar na arquibancada do anfiteatro pela poltrona no teatro à italiana, não sabe como

esconder a decepção e se põe a querer entender, em função de seus paradigmas, o novo espetáculo a que assiste. Ali está o homem teórico, produtor de construtos abstratos, inartístico em sua forma de expressão, revestido de uma requintada pele de sátiro, a dialogar na lírica do *bel-canto* com gentis mênades pastoris, no quadro de uma arcádia idílica, promessa deliqüescente de um desenlace feliz e certeza utópica de uma existência ideal para o destino terreno da criatura humana. Esse teatro, imitação do mundo fenomenal, desprovido de sopro ditirâmbico, exercício do *savoir-faire* artificioso e do saber sem emoção, que exibe a sua superficialidade imagística e melódica na plástica pinturesca do recitativo, do *stilo rappresentativo* e da música descritiva, a *Tonmalerei* de uma linguagem desmitificada, de sonâncias harmônicas, na qual não há mais lugar para a efetiva dissonância trágica. Eis a ópera, a essência da cultura moderna, na audição wagneriana de Nietzsche.

Tal caracterização crítica é naturalmente a contrapartida dialética de um discurso restaurador que se propõe a recuperar, para o contexto da vida moderna, as virtudes estético-existenciais da primitiva Hélade. Isso exige, crê o filósofo, que se resgate da vacuidade operística a arte de nosso tempo. Ela não pode ficar à mercê dos produtos decorativos e desvitalizados que atendem às preferências de uma opinião pública formada por "críticos" profissionais, da imprensa e da academia, e por "amadores" diletantes. É mister que, em repristinada comunhão no sonho e no êxtase, seus impulsos mais genuínos sejam revivificados e suas representações mais intrínsecas voltem a consagrar a verdadeira metafísica da vida. Que é possível fazê-lo já o indicavam as obras de Palestrina, de Bach e, mais ainda, as de Beethoven, no plano musical. Somadas às de Shakespeare, no teatro, elas falam da presença recorrente das antigas potências do gênio criador grego. Mas, para o nosso germânico invocador dos avatares de Dionísio no engenho de Apolo, só uma reencarnação plena do trágico e do lírico na esfera simbólica do mito poderá tirar realmente o drama de sua estiolada e banalizada forma na cultura da ópera e devolver-lhe o espírito vital de sua inspirada origem, restabelecendo a relação orgiástica e partici-

pativa com um autêntico receptor "estético". Nesse sentido, seria singular o papel destinado ao estro alemão. Posto a ressoar por Nietzsche já no "coral de Lutero", primeira melodia do cortejo festivo da música alemã e penhor do "renascimento do mito alemão",* a sua vocação dionisíaca teria alcançado uma expressão maior, de natureza lírico-dramática, na síntese wagneriana do *Musikdrama*.

É verdade que o nosso jovem e patriótico admirador deste gênero de teatro não o propõe, em termos explícitos, como remate de um percurso histórico-estético, nem o liga, expressamente, às realizações de Wagner. Mas suas expectativas são claras e suas sugestões também. Não há dúvida que a análise das condições de "nascimento" da tragédia tem em vista sobretudo as de seu "renascimento", uma palavra que, pelo contexto aqui envolvido, remete inequivocamente à proposta do drama musical e às criações de seu paladino artístico e ideológico. Trata-se de um ponto de mira não só do estudo sobre *O drama musical grego*, um dos pequenos escritos preparatórios, como da própria reflexão sobre *O nascimento da tragédia*. De outra parte, porém, mesmo na época em que escreveu esse ensaio, quer dizer, quando estava no auge da atração pelas propostas do compositor, a ópera wagneriana não parece suscitar entusiasmo irrestrito em Nietzsche. Em seu texto, ao menos, ele não lhe dá nenhum realce particular e em momento nenhum se detém para encará-la como tal, de qualquer ponto de vista. Se bem que mencione, por razões várias, peças como *Os mestres cantores de Nürenberg, Lohengrin*, e *Siegfried* seja objeto de duas alusões, só demonstra interesse palpável por *Tristão e Isolda*. É como se essa obra se lhe apresentasse de algum modo, dentre toda a produção de Wagner até então, como a mais próxima de sua visão do *Musikdrama*, de uma renascida tragicidade grega.

No entanto, *Tristão e Isolda* tampouco é motivo de avaliação crítica. Nietzsche limita-se a retirar daí elementos para ilustrar a sua argumentação sobre a interação entre o dionisíaco e o apolíneo. Mas justamente nesses exemplos, surgi-

(*) Cf. p. 136 desta tradução.

dos quase ao fim do ensaio, ele aponta para a adequação dos registros musicais e imagísticos na linguagem lírico-dramática dessa ópera da morte e do amor. A lenda medieval, levada a uma romantização extrema de seus simbolismos e reciclada no filtro do pessimismo schopenhaueriano, teria dado ensejo a que a essência do trágico adquirisse representação correspondente e se concretizasse na proposta revolucionária da arte wagneriana. O "drama musical" realizaria assim a sua destinação estética: ser um espetáculo, não da pura interioridade do sujeito, contemplada somente com os olhos do espírito, porém da visão interiorizada das metáforas simbólicas das forças vitais da existência humana, presentificada pela invocação sensível e pela vivência imaginativa dos espectadores.

Vê-se que, já em *O nascimento da tragédia*, o wagnerismo de Nietzsche não poderia ser o dos deslumbramentos que iriam prevalecer, pouco tempo depois, em Bayreuth. Apesar de ter apoiado calorosamente o projeto artístico e a construção do teatro, de tê-los mesmo discutido com Wagner e sua mulher, não haveria como incluí-lo no rol dos admiradores da teatralidade que marcaria o estilo desse festival e levaria ao delírio a multidão de adictos. A expectativa cênica que reponta em seus comentários críticos é de outra natureza. Para o nosso aficionado helenista, ela não radica apenas no fato de o ideal do teatro como arte encenada estar no anfiteatro da tragédia grega. O novo *Musikdrama* pode e deve reatualizar aquela antiga capacidade de representação agônico-musical. E, muito mais do que de teatralizações grandiloqüentes de *mise-en-scène* ou de suntuosidades cenográficas embasbacantes, o teatro de seu inebriado universo mitopoético, germânico no caso, deve encenar-se apoiado também em um renovado espaço interior de recepção imaginativa. Em última análise, a cena de um tragicismo recuperado em sua plena dimensão e potência não é somente uma questão de estilo e tendência, quer dizer, de emissão artística, e não basta descartar-se da superficialidade representativa da mimese naturalista e dos efeitos operísticos. O público deve, de algum modo, ser reconduzido ao coral da *orkhestra* ou, no mínimo, ao pódio da imaginação. Assim, paralelamen-

te ao intento de restituir, através do drama musical, a magia do sonho e do mito no palco cênico, reconsagrando em nova forma a aliança das duas divindades geradoras do fenômeno teatral, Nietzsche propõe devolver ao espectador na platéia o êxtase do entusiasta e seu poder de introvisão.

Com isso o filósofo toca, sob roupagens helênicas e wagnerianas, em uma das questões fundamentais do debate teatral do século XX. De fato, ao lado da abertura do palco à imaginação criadora e à exploração encenante nas fronteiras poéticas do inverossímil, a preocupação com o público e a natureza de suas relações com a representação dramática constituiu uma das constantes no temário das sucessivas correntes e concepções artísticas surgidas na cena contemporânea. De Appia, Gordon Craig, a Meierhold, Artaud e Brecht, e independentemente do impacto que *O nascimento da tragédia* haja exercido no pensamento destes promotores da renovação estética da arte dramática, a inversão do foco tradicional, quase sempre centrado na emissão, reaparece, em diferentes configurações, mas com o mesmo alvo — a ampliação do espaço imaginativo da audiência para uma efetiva recepção participativa da linguagem de um novo teatro.

É claro que tal participação não é só um estado de espírito, mas também de cultura. E é precisamente nessa revolução dionisíaca da vida moderna que se consubstancia a pré-visão de Nietzsche. Trata-se, para ele, de instaurar uma nova cultura trágica onde a arte, retornada às fontes de seu impulso metafísico, poderia reassumir o seu papel no jogo estético da existência. Das profundezas hediondas do sofrimento e da morte, voltaria a jorrar, em imagens radiantes e sublimes ilusões, a trágica musicalidade do homem às voltas com o seu fado e, na contemplação prazerosa e na conciliação consoladora, ele recobraria o poder de vivenciar-se e mirar-se na plenitude de seu ser e seu devir. Nesta perspectiva, a proposta da síntese orgânica na *Gesamtkunstwerk* e, de sua projeção como *work in progress*, a da obra de arte do futuro" adquiririam o sentido de uma totalização utópica da vida pela arte, com o espetáculo de sua celebração e de sua tragédia em cena.

Em vista do que o nosso espectador, tão longamente sentado na sua poltrona, diante do teatro de sua contemplação, desperta e abre os olhos...

J. Guinsburg

ÍNDICE REMISSIVO

Os números se referem a seções, não a páginas; TA *designa a Tentativa de autocrítica;* PR, *o Prólogo a Richard Wagner.*

Adão, 18
Admeto, 8
Agatão, 14
Alceste, 8
Alcebíades, 13
Além do bem e do mal, TA5
alemão(ães), TA3, PR, 7, 23; caráter, 23, 24; cultura, 20; espírito, TA6, 19, 20, 24; filosofia, 19; gênio, 16; renascimento do mito, 23; Reforma, 23; Reich, TA6; canções, 24;
alexandrino, 17-20, 23
Anaxágoras, 12
Anfíon, 19
Anticristo, TA5
Antígone, 4
aparência, 1, 3-9, 12, 15, 24; aparência da aparência, 4
apolíneo(a), 1, 4, 5, 6, *passim*; arte da escultura, 1; e as artes, 1, 2, 5, 22, 24; cultura, 3, 4; poesia épica, 6; ilusão, 21, 24; e a música, 5; vontade, 9
Apolo, 1-5, 8, 9, 10, 14, 16, 21, 24; o resplendente, 1
Aquiles, 3, 5, 15
arianos, 9
Aristófanes, 13, 17; o Eurípides aristofanesco, 11; *As rãs*, 11; ver comédia
Aristóteles, 2, 6, 7, 14, 22
Arquíloco, 5, 6
arte, artista(s), 6, 15, *passim*; deus-artista, TA5; sentido artístico do mundo, TA5; dórica, 2, 4; grega, TA1; impulsos da natureza, 2; ingênua, 3, 4; artista objetivo, 5; plástica, 1, 5, 16, 22; relação entre arte e ciência, TA2; artista "subjetivo", 5; ver também apolíneo e dionisíaco
Ásia Menor, 1
Atlas, 9
Átridas, 3
auto-abnegação, 2, 5

Babilônia, 1
Bacantes, 8; coros báquicos, 1
Bach, Johann Sebastian, 19
bárbaro, 4
Beethoven, Ludwig van, PR, 1, 6, 16, 19, 22
Beleza, TA4, TA5, 3, 4, 12, 16, 18, 19, 21, 25; "formas belas", 16
Brunilda, 24
budismo, 7; cultura budista, 18; negação budista da vontade, 7; indiano, 21

Cadmo, 12

canção(ões), TA1, popular, 4, 6; natureza da, 5
Cassandra, 4
catarse, 22
ciência, científico, TA1, TA2, TA4, 14-18, 23
Cíclope, 14
cínicos, 14
comédia, TA4, 10, 11; aristofanesca, 13; nova comédia ática, 11, 14, 17; ver também Eurípides
conhecimento, 2-4, 7, 9, 12, 13, 15, 17, 18, 23; autoconhecimento, 4, 9; puro conhecer, 4; trágico, 15; "conhece-te a ti mesmo", 4
contemplação, 5
contradição, 5
coro, TA4, 7, 8, 10, 11, 12, 14; báquico, 1; destruição do, 14; e Eurípides, 11; como espectador ideal, 7, 8; popular, 7; satírico, 7, 8
cristianismo, cristãos, TA5, TA7, 11
crítica, 22
crueldade, 2, 7
cultura, 18, 20, 22, 23; alexandrina, 18, 19, 20; apolínea, 3, 4; budista, 18; alemã, 20; grega, 20; mentira da, 8; olímpica, 10; da ópera, 19; teórica, 18, 19; trágica, 18

dança, 1, 9
Dante, 19
Delos, 25
Deméter, 10
denouments, 17
Descartes, René, 12
Deus, TA3, TA7, 12
deus(es), TA4, 3, 5, 7-10, 14, 20, 21; délfico, 2, 4; necessários para a vida dos gregos, 3; semideus, 3
deus ex machina, 17, 18
diálogo, 9
Dionísio, TA3, TA6, 3-5, 8, 10, 12, 16, 19, 21, 24, 25; sofrimento de, 10
dionisíaco(a), TA1-7, 1, 2, 4, 5-7, *passim*; Anticristo, TA5; e a arte, 5, 10, 16, 17; festas, 2, 4; máscara, 9; música, 1, 2, 5-7, 16, 17, 19, 21, 24; poder, 2; espírito, 20; e a tragédia, 7, 8, 12, 14, 21, 22
ditirambo, 4, 5, 7, 8; novo ditirambo ático, 17, 19
dor, TA4, 2; relação dos gregos com a, TA4; primordial, 5
dórico(a), arte, 2, 4; estado, 4; visão, 4
drama, dramaturgos, 8, 11, 12, 14, 21, 24
Dürer, Albrecht, 20

Eckermann, Johann Peter, 18
Édipo, 3, 4, 9, 10
egípcios, 9; sacerdotes, 17
eleusinos, mistérios, 1
embriaguez, 1, 2
Epicuro, TA4; epicúreos, TA1
epos, 10; apolíneo, 6; dramatizado, 12
epoptas, 10
escravos, necessidade de, 18
Esfinge, 9; enigma da, 4, 9
esópica, fábula, 14
Esparta, 4
espectador, 12, 17, 21; ideal, 7, 8; no palco, 11
Ésquilo, 7, 9-12, 14, 15, 19, 25; Prometeu, 9
estética, TA5, 1, 5, 6, 8, 16, 19, 21, 22, 24; ouvinte, 22, 23
etruscos, 3
"eu", 5
Eurípides, 5, 10, 11-14, 17, 18; aristofanesco, 11; e a comédia, 11; como pensador, 11
Europa, europeus, TA1, TA6
excesso, 4
existência empírica, 4, 5, 7

Fausto, ver Goethe
Fídias, 13
Filemon, 11
filologia, TA3
filosofia, 14, alemã, 19; filosóficos idealistas, TA5
fogo, 9
Florença, 19
França, 23; Guerra Franco-Prussiana, TA1

Gellert, Christian Furchtegott, 14
gênio, 5, 6, 8, 15
Gervinus, G.G., 21, 22
Goethe, Johann Wofgang von, 7, 9, 12, 18, 20, 22; Fausto, TA7, 18; Nausícaa, 12
graeculus, 11, 23
Grécia, grego(s), *passim*; arte, TA1; cultura, 20; filósofos, 17; língua, 6; poetas, 17; problema, TA6; teatro, 8; ver também serenojovialidade
Guido, São, 1

Hades, 11
Hamlet, 7, 17; e o homem dionisíaco, 7
harmonia, 2
Helena, 3
helenismo, *passim*
Héracles, 10, 19
Heráclito, 11, 19, 24
herói(s), 16, 17; trágico, 11, 21, 22, 24
historiografia, 20
homem, 25, *passim*; alexandrino, 18, 19; *helênico*, passim; homérico, 3; moderno, 18; primitivo, 19; do Renascimento; teórico, 15, 17, 18, 19
Homero, 2, 3, 5, 6, 8, 10, 13, 15, 19

ideal, 19; idealismo, 7; filósofos idealistas, TA5
Ifigênia, 20
ilusão, 1, 3, 4, 7, 15, 18, 19; apolínea, 21, 24; espelho da, 5; transfiguradora, 25
imagem(ns), 5, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 21, 24; centelhas de, 6; pura contemplação das, 5
Índia, TA1, 20; budismo indiano, 21
Individuação, 9, 10, 16, 22, 24, 25; ver também *principium individuationis*
ingênuo, ingenuidade, 2, 3, 4, 6, 9, 13, 14, 17-19; ingenuidade homérica, 3
introvisão, *passim*
Isolda, 21, 22

Jahn, Otto, 19
João, São, 1
João, o Sonhador, 7
jornalista, 22; escravo de papel do dia, 20
justiça, esquiliana, 9; eterna, 25; poética, 22
Kant, Immanuel, TA6, 18, 19
Knaben Wunderhorn, Des, 6
Kurwenal, 21

Lâmias, 18
Lessing, Gotthold Ephraim, 11, 15
lógica, 13-15
Lohengrin, 22
Luciano, 10
Lucrécio, 1
Lutero, Martinho, 23
Licambes, filhas de, 5
Linceu, 15
lírico, 5, 6; ver também poesia
loucura, TA4

Mães do Ser, 16
Maia, 1, 2, 18
mal, 9; indivuação como causa do, 10
máscara, 9, 10, 12; Prometeu como máscara dionisíaca, 9
medida, 4
Medusa, cabeça de, 2
Mefistófeles, 18
melodia, 16, 19, 21; primária e universal, 6
Mêmnon, coluna de, 9
Menades, 5
Menandro, 11
metafísica, TA5, TA7, 4, 9, 16, 21, 23: e arte PR, 24; de artista, TA7; consolo metafísico, 7, 8, 17, 18; da música,

metáfora, 8
microscopista lingüista, 20
Midas, 3
mito(s), 9, 10, 15, 16, 17, 18, 22, *passim*; como imagem; renascimento do mito alemão, 23; trágico, 16, 21, 22, 24, 25
Moira, 3, 9
moral, antimoral, TA4, TA5, 3, 13, 14, 23, 24
música, TA1, TA3, TA6, 1, 2, 5, 6, 10, 12, 14-17, 19-25;
alemão, TA1, TA6, TA7, 19, 23; coral, 12; como linguagem da vontade, 16; dissonância musical, 24, 25; metafísica da, 5; operática, 19; palavras em, 6, 19, 21; de Wagner, 16; ver também apolíneo e dionisíaco

naïf, ver ingênuo
Napoleão, 18
naturalismo, 7
natureza, 1-4, 6-10, 15-17, 19; arte como suplemento metafísico da, 24
náusea, 7, 19
neuroses da sanidade, TA4
novo ditirambo ático, 17, 19
romance, 14
nous, 12

Oceânides, coro das, 7
Odisseu, 11
Ofélia, 7
ouvinte estético, 22, 23
Olimpo, olimpícos, 3, 6, 7, 9, 10
Onfale, 19
ópera, 8, 16, 19
orquestra, 8
Orestes, 3
Orfeu, 12, 19
otimismo, TA4, TA7, 14, 15, 18, 19, 24; otimista teórico, 15
Pa, 11
Palestina, 19
paixões, 5
pecado, origem do, 9, 10

Penteu, 12
Péricles, TA4, 13
Pérsia, persas, 9, 21
pessimismo, TA1, TA4, TA5, TA7, 9, 10, 15
Píndaro, 6, 13
Pitágoras, 11
Pítia, 13
Platão, TA4, 10, 12-14; Sócrates platônico, 15
poesia, poetas, TA3, 1, 5-9, 12, 14, 17, 19; poeta épico, 5, 22; poetas gregos, 17; poesia lírica, 5, 6, 8
porcos-espinhos, parábola dos, 22
principium individuationis, 1, 2, 4, 16, 21, 22
Prometeu, PR, 3, 4, 7, 9-11
público, ver ouvinte, espectador

racionalidade, TA4
Rafael, 4
realidade, TA7, 1, 4, 7, 8, 12, 14, 21, 24; onírica, 1;
idílica, 19
recitativo, 19
religiões, 15, 18; morte das, 10; mito como pressuposto das, 18
resignação, TA6; trágica, 15
risada, TA7
Roma, 21
romance, romântico, romantismo, TA6, TA7, 3, 23
Rousseau, Jean-Jacques, *Émile*, 3

sabedoria, 9, 18
Sáceas da Babilônia, 1, 2
Sachs, Hans, 1
sátiro, TA4, 2, 7, 8; coro satírico, 7, 8
Schiller, Friedrich, 3, 5, 7, 8, 19, 20, 22; *Noiva de Messina*, 7
Schlegel, A.W., 7, 8
Schopenhauer, Arthur, TA5, TA6, 1, 5, 6, 16, 18, 19, 20, 22
sensualidade, 2, 3; dos festivais dionisíacos, 2
serenojovialidade, alexandrina, 17, 19; grega, TA1, TA4, 9, 11, 15, 17, 20, 23

Shakespeare, 2, 17, 22; Hamlet, 7
Sileno, 3, 4, 7, 24
Sófocles, 7, 9, 11-14, 17; *Édipo em Colono*, 9, 17
sofrimento, 3, 4, 7-9, 10, 18, 20; de Dionísio, 10
sofrosyne, 15
Sócrates, TA1, 12-20, 23, 24; homem socrático, 20, 23; socratismo, TA1, 12-15, 19, 23; artístico, 14; musicante, 15, 17
sonho, 1-6, 8, 10, 12, 14
stilo rappresentativo, 19

Tártaro, 10
Terpandro, 6
teatro grego, 8
terror, 1, 2, 3
Tibério, 11
Tirésias, 12
Titã(s), 3, 4, 9, 10, 21
tragédia, TA1, TA4, TA6, 2, 5, 7-17, 19-22; apolínea, 8, 9, 12, 22; ática, 1, 4, 8; morte da, 11, 14, 23; musical, 21, 22, 24; origens da TA4, 5, 7, 8, 12; renascimento da, 16, 19-22; personagens na, 17; Schiller sobre, 7, 8

Tristão, 21

Uno-primordial, 4, 5, 6
utilitarismo, TA4

verdade, TA1, 1, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 19; excesso como, 4
vida, TA5, TA6, 3, 7, 18, 20, 23; e música, 16; perspectiva da, TA2, TA4; seriedade da, PR
Virgílio, 19
vontade, 3, 5, 6, 16, 17, 18, 19, 21, 22; apolínea, 9; helênica, 1, 3, 17; música como linguagem da, 16; negação da, 7; vontade de declínio, TA5

Wagner, Richard, TA2, TA3, TA5, 7, 16, 19,
Winckelmann, Johann Joachim, 20
Wörth, batalha de, TA1
Wotan, 24

Zagreus, 10
Zaratustra, TA7
Zeus, 10

O AUTOR

Friedrich Wilhelm Nietzsche nasceu na pequena cidade de Röcken, perto de Leipzig, na Alemanha, em 15 de outubro de 1844. Perdeu o pai, um pastor luterano, aos cinco anos de idade. Estudou letras clássicas na célebre Escola de Pforta e na Universidade de Leipzig. Com 24 anos foi convidado a lecionar filologia clássica na Universidade de Basiléia (Suíça). Em 1870, participou da Guerra Franco-Prussiana como enfermeiro. No período de Basiléia, foi amigo de Richard Wagner e escreveu *O nascimento da tragédia* (1872), *Considerações extemporâneas* (1873-6) e parte de *Humano, demasiado humano*. Em 1879 recebeu aposentadoria da universidade, devido à saúde frágil. De 1879 a 1888 levou uma vida errante, em pequenas localidades da Suíça, Itália e França. Dessa época são *Aurora*, *A gaia ciência*, *Assim falou Zaratustra*, *Além do bem e do mal*, *Genealogia da moral*, *O caso Wagner*, *Crepúsculo dos ídolos*, *O Anti-Cristo* e *Ecce homo*, sua autobiografia. Nietzsche perdeu a razão no início de 1889 e viveu em estado de demência ("vegetou") por mais onze anos, sob os cuidados da mãe e da irmã. Nessa última década suas obras começaram a ser lidas e ele se tornou conhecido. Morreu em Weimar, em 25 de agosto de 1900, de uma infecção pulmonar. Além das obras que publicou, deixou milhares de páginas de esboços e anotações, chamados de "fragmentos póstumos".

O TRADUTOR

Jacó Guinsburg é professor titular de Estética Teatral da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Publicou *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou* e *Leone de'Sommi: um judeu no teatro da Renascença italiana*; traduziu Diderot, Sartre, Lessing e Heine, entre outros. Em 1965 fundou a Editora Perspectiva, na qual organizou a coleção Judaica e dirige as coleções Estudos e Debates.